

بقلم : الدكتور عبد الرحمن بدوى

ظهر أخيرا فى لندن عند الناشر جورج الن وانون كتاب ضخم (١١٦٦ صفحة) بعنوان «روائع الفلسفة فى العالم : ملخصة » تحت اشراف فرانك ماجيل ومكجريل وتتضمن خلاصات وافية لمائتى كتاب لكبار الفلاسفة من العصر القديم حتى يوم الناس هذا وعددهم ١٣٩ مفكرا وفيلسوفا ، وقام بتلخيصها عشرون استاذا من أساتذة الفلسفة فى الجامعات الأمريكية . وكل خلاصة عبارة عن تحليل واف للكتاب يبلغ فى العادة قرابة ثلاثة آلاف كلمة أو أكثر يعطى زبدة الكتاب بطريقة موضوعية ، ويسبق الخلاصة بيان بنوع الكتاب وتاريخ حياة ووفاة المؤلف ، وتاريخ نشر الكتاب ، ثم بضع كتب تبين الأفكار الرئيسية فيه . وقد جرى ترتيب ايراد الملخصات على الترتيب التاريخى الممتد الى أكثر من ثلاثة آلاف سنة . ولم يقتصر التلخيص على الفلسفة الأوربية ، بل شمل الفلسفة الاسلامية (ابن سيناء : « النجاة » ، وابن رشد : « تهافت التهافت ») والفكر الهندى والفكر الصينى ، وهكذا جاء الكتاب الفذ خير خلاصة للفكر الفلسفى كله فى العالم .

ولهذا رأينا تقديمه الى قراء العربية على صفحات هذه المجلة .

ونبدأ بترجمة تلخيص مؤلفات الفيلسوف الذى يحتفل هذا العام بمرور ١٥٠ سنة على ميلاده ، أعنى رائد الوجودية ، سيرن كيركجور ، وقد أورد له الكتاب تلخيص ثلاثة من أهم كتبه ، وهى : « اما ... أو ... » ثم « شذرات فلسفية » ، ثم « حاشية نهائية غير علمية » .

وسنوالى ترجمة هذه الخلاصات مبتدئين بالفلاسفة المحدثين وعلى الترتيب الذى نراه اقدر على جذب انتباه القارىء العربى .

اما ... او ليركجور

المؤلف كيركجور (١٨١٣ - ١٨٥٥)
نوعه : ميتافيزيقا وجودية
سنة طبعه : ١٨٤٣

الأفكار الرئيسية

النمط الحسى فى الوجود يتمثل فى مذهب اللذة الرومنتيكى وفى النزعة العقلية المجردة ، فالحسى والعقلى كلاهما لا يفلح فى تحقيق وجوده وذاته .

فالذات الحقيقية لاتتحقق الا بالاختيار ، والحياة شأنها اما ... أو .

والطريق الحسى يفضى الى الملال والمزاج السوداوى واليأس .

والذات ، باتجاهها ناحية اتخاذ القرار والالتزام بسبب اليأس ، تنتقل من المدرج الحسى الى المدرج الاخلاقى .

وفى المدرج الأخلاقى تصبح الذات مركزة موحدة وحقيقية ، بفضل اختيارها لنفسها .

والمدرج الثالث فى التطور هو المدرج الدينى ، لكن كل مدرج من هذه المدارج لايكفى بنفسه ، فالمدرج الأخلاقى يحول المدرج الحسى ، والدينى يحول الأخلاقى .

كتاب « اما ... أو ... » يقع فى مجلدين ، وفيه يحاول المؤلف أن يوضح الفروق والعلاقات بين النمط الحسى فى الوجود والنمط الأخلاقى . وكما هو الشأن بالنسبة الى معظم مؤلفات كيركجور ، لم ينشر « اما ... أو ... » باسم مؤلفه : والايضاحات الواردة ، ذكرت بأقلام مستعارة مختلفة ويحتوى المجلد الأول على تحليل ووصف لميدان ماهو حسى ، والأسلوب الأدبى متنوع ، فتراه يستخدم الجمل الغنائية ، والخطب ، والتحليلات النفسية ، والعروض الدرامية ، والصيغ الفلسفية .

ورجل الحواس ، الذى يعبر عن آرائه بكل هذه الأساليب الأدبية ، يشار اليه بالحرف « ا » . والمفكر الأخلاقى فى المجلد الثانى ، ويحمل اسما مستعارا هو القاضى فلهلم ، يشار اليه بالحرف « ب » وقد فسر كيركجور فى أحد كتبه المتأخرة بعنوان « حاشية نهائية غير علمية » الموضوع الرئيسى فى كتاب « اما ... أو ... » بقوله ان « ا » امكانية وجودية ، ممتاز فى الجدل ورفيع الموهبة فى استخدام اللوذعية والأسلوب الشعرى ، لكنه يظل رغم ذلك عاجزا عن اتخاذ قرار حاسم والخوض فى الفعل ، ولهذا هو لايوجد بالمعنى الحقيقى للوجود . اما « ب » فيمثل ، على العكس من ذلك ، رجل الأخلاق التى تحولت حياته كلها الى استنباط وجدان والتزام .

والقاضى فلهلم يوضح محتوى ماهو أخلاقى على شكل رسالة موجهة الى « ا » وابلاغ الحقيقة الأخلاقية يحتاج الى شكل أو أسلوب يتفق واياها .

ان الحقيقة الأخلاقية وجودية وعينية ، فى مقابل الحقيقة النظرية المجردة ، وتبعا لذلك تحتاج هذه الحقيقة الاخلاقية فى التعبير عنها الى شكل ذى صفة شخصية هو الحوار أو الرسالة . وهذا يكون شكل البلاغ غير المباشر . وفى البداية نجد القاضى فلهلم يذكر رجل الحواس بالقصة الواردة فى الكتاب المقدس عن ناثان النبى وداود كمثل أعلى على هذا الشكل من البلاغ . لقد أصغى داود بانتباه الى المثل الذى ضربه ناثان،لكنه ظل فى حال من الانفصال النظرى اذ نظر الى المثل نظرة عقلية على انه قصة موضوعية لاتنطق الا على الغريب الأسطورى . الى أن فسر له ذلك ناثان بوضوح قائلا : « أنت ، أيها الملك ، أنت الرجل » المقصود ، هنالك ادرك داود المدلول الوجودى للمثل . لقد استخدم النبى ناثان شكل البلاغ غير المباشر . وهذا الشكل هو أيضا الشكل الذى استخدمه القاضى فلهلم .

والنمط الحسى فى الوجود له تعبيران أوليان : مذهب اللذة الرومنتيكى والنزعة العقلية المجردة . وتنعت أوبرا « دون جوفانى » لموتسارت بأنها المثل الكلاسيكى للنظرة الحسية أو اللذائذية الى الحياة ، بينما « فاوست » جيته يعبر عن الشخصية الحسية للنزعة العقلية المجردة . وعدو كيركجور اللدود ، وهو المفكر العقلى الهيجلى النزعة ، يقع أيضا فريسة للنزعة العقلية المجردة . لأن الوجود الباطن والالتزام هما ، فى نظر كل من رجل الحواس وصاحب النزعة العقلية ، أمران عرضيان وسيان . ولا واحد منهما قادر على تحمل مسئوليته والالتزام بالعمل اذ ينقصهما الوجدان الأخلاقى الذى يميز « ب » .

والنظرة الى الحياة المميزة للنازع منزع اللذات يصفها العاشق فى « يوميات مغرر » ، وهو الشاب رجل يمضى فى اغوائه بمكر شيطانى . والعاشق الشاب نموذج أول لأوبرا موتسارت : « دون جوفانى » ، انه يجرب عدة امكانيات لكنه لايلزم نفسه بمسئولية تحقيق واحدة منها بجد واهتمام .

انه يجرب فنون الاغواء ، لكنه لايلتزم بأى وعـــد ويجرب تجارب حب لكن لايتورط فى زواج . وهذا العاشق الشاب فى تجربته الحسى يحـــافظ على التجريد وعدم الاكتراث من حوله. فكل فتاة هى فى نظره « امراة بوجه عام » . واذا كان لديه مبـــدأ يسترشد به فهو مبدأ اللذة القائل بأن الاستمتاع أو الالتذاذ هو الغاية الوحيدة فى الحياة . والظروف الباطنة الضرورية لبلوغ حياة الملذات هـــذه هى الجمال الجسمانى والصحة ، والظروف الخارجيـة الضرورية هى الثراء والمجد والمركز الرفيع . لكن هذه الظروف لاتهيىء أى وجدان أخلاقى لحيـــاة ملتزمة ، بل ان العاشق الشاب انما يسعى الى تجنب الحياة الملتزمة . انه يحيا فى اللحظة (الحاضرة) ويستخدمها على أنها حاضر شهوانى يبلغ فيه ارضاء الرغبة أوجه . لكن اللحظة تمر ، واذا برغبة جديدة تؤكد نفسها من جديد فتصبح حياته كلها سلسلة غير متصلة الحلقات من الانتقالات من لحظة الى التى تليها . وهكذا فان شخصيته يعوزها الوحـــــدة والاتصال . لقد بدد نفسه أو أضاعها فى الحاضر وأهمل بذلك الماضى والمستقبل . فلم يعد يحتفظ بالماضى فى ذاكرته ، ثم انه انسحب من مستقبله الذى يجابهه بمسئولية القرار .

وصاحب الفكر العقلى يعانى نفس الضياع للذات الذى يعانيه صاحب اللذات الرومنتيكى . فبينما صاحب اللذات يضيع نفسه فى مباشرة الحاضر الشهوانى ، فان المفكر العقلى يضيع نفسه فى مباشرة فكره . ان المفكر العقلى يسعى الى الاحاطة بجماع الحقيقة الواقعية بواسطة مقولات منطق كلى . لكن فى مثل هذا المذهب لاتكون ثمة أهمية للذات الموجودة العينية . فكما انه بالنسبة الى الشهوانى كل فتاة هى امراة بوجه عام ، فكذلك بالنسبة الى المفـــكر العقلى كل الحقيقة تنحل الى مقولات عامة . والتفكير النظرى لايرى غير الحركة العامة للتاريخ ، مفسرة خلال توسط المقولات المنطقية ، ولكنه ينسى الفـرد الذى يدرك نفسه فى داخل تاريخه العينى الجزئى وهكذا نجد ان كلا من رجل اللذات والمفكر العقـلى يتهرب من مسئولية اتخاذ قرار ، وكلاهما يفـــازل مملكة الامكان ، لكنه لايقفز فى الوجود . ورجـــل اللذات يتهرب من المستقبل ومن المسئولية بتشتيت ذاته فى ملذات موقوتة . والمفكر العقلى يتهرب من الاختيار بأن يلعب دور مراقب محايد يتـأمل فى الحركات العامة الجارية فى التاريخ العالمى ، لكنـه لا يشارك أبدا فى تاريخه الباطنى بوجدان واستبطان.

وكيركجور ـ متخذا طريقة التهكم السقراطية التى برع فيها كل البراعة ـ يجعل اسمه المســتعار يقول : « ان التاريخ العالمى فى نظر الفيلسوف قد أنجز ، وهو يتوسط له . ومن هنا نرى موضوع الساعة اليوم فى هذا العصر هو مانراه من شباب قادرين على التوسط للمسيحية والوثنية ، وقادرين على اللعب بقوى التاريخ الماردة ، لكنهم عاجزون عن ان يبينوا لرجل بسيط ماينبغى أن يفعله فى الحياة، بل لايعرفون ماذا ينبغى عليهم هم أنفســـهم أن يفعلوه » والمفكر العقلى يرد الوجود الى الفـــكر ، ويضحى بالالتزام فى سبيل المراقبة المحـــايدة ، ويستبدل التأمل فى التاريخ الكونى بمســئولية اتخاذ قرار شخصى عينى . والمقام المشــترك لكلا هذين التعبيرين عن الوجود (اللذة ، والفـــكر العقلى) هو الانسحاب من حقيقة الاختيار . وفى كلتا الحالتين لاتجد النفس بعد ذاتها . وانما من خلال الاختيار وحده تبلغ النفس ذاتهـا الحقيقية .

وهذا يتطلب التنبه الى ان الحياة مسألة اما ... أو . ولكن اما / أو يستويان عند صاحب اللذات والمفكر العقلى . فصاحب النزعة الحسية يتحرك فى عالم تجريد عن الاستبطان والوجود .

والنمط أو المدج الحسى يفضى الى المـــــلال والمالنخوليا (المزاج السوداوى) ، وأخيرا يفضى الى اليأس و « اما ... أو ... » وكتابات كيركجور بوجه عام تحتوى على وصف بيانى للطابع الشامل لأنماط الملال والمالنخوليا واليأس . فينعت الملال بأنه عامل حسى نكب الانسان منذ البداية . « أصاب الملال الآلهة فخلقوا الانسان . وأصاب الملال آدم لأنه كان وحيدا ، فخلقت حواء . وهكذا دخل الملال فى العالم ، وازداد بقدر ازدياد عدد السكان . كان آدم فى ملال وحده ، ثم أصاب الملال آدم وحواء معا، ثم أصاب الملال آدم وحواء وقابيل وهابيل كأسرة ، ثم ازداد عدد سكان العالم ، فأصبح المجموع فى حالة ملال بالجملة كجماعة » والحياة الحسية القائمة على الاستمتاع الخالص بالملذات ، وكذلك حيـــاة التفكير المحض ، كلتاهما تؤدى الى هاوية الملال والضجر . وعلينا الآن أن نميز بين نوعين من الملال فى أحدهما يدرك الملال على انه حالة مقصـــودة تتوجه الى موضوع معين أو حادث أو شـــخص . فيمل المرء كتابا أو شخصا يحادثه . وهذا النـــوع من الملال هو مجرد ظاهرة سطحية لاتكشف بعد

عن موقف الانسان الحقيقى . وفى النوع الثانى وهو احق من الأول ، يمل المرء لا من موضوع محدد بالذات أو شخص ــ بل يمل المرء من نفسه : فيواجه فراغا غريبا يهدد الحياة نفسها بفقد معناها . وهذا النوع من الملال يجعل المرأ اكثر تنبها لحالته .

وهذا الفراغ الغريب يميز الملال الحقيقى هو ايضا عامل وجودى فى الفرد المصاب بالمالنخوليا . فان الفرد المصاب بالمالنخوليا اذا سئل ماذا يثقل عليه ويضجره فانه يميل الى الجواب التالى : « لست أدرى ، انى لا أستطيع تفسير ذلك » والمالنخوليا « وعكة روحية » أو « هستيريا روحية » تجابه الانسان بهاوية من الفراغ والخلو من المعنى ، وتكشف عن القلق والانفصام فى وجوده . لكن الفرد المعرض لأحوال الملال والمالنخوليا المقلقة غالبا مايرفض قبول حالته ، ولهذا يسعى لاخفائها بألوان من النشاط الملهى المتنوع .

وقد ادرك كيركجور ، كما ادرك بليز بسكال ، كيف يحاول الانسان ان يتهرب من نفسه بتلهيات تهيىء له التهاء وقتيا . وقد وصف هذا السعى الى الالتهاء فى فكرة « طريقة الدوران » التى عرضها المؤلف فى الجزء الأول . ان الانسان يمل من الحياة فى الريف فينتقل الى القرية ، ثم يمل العيش فى وطنه فيسافر الى الخارج ، ثم يمل العيش فى الغربة فيداعبه امكان السفر المستمر لتخفيف ملاله كذلك الفرد المصاب بالمالنخوليا يتدرج فى السعى للالتهاء سعيا ينتابه الاخفاق والخيبة . ويقول المؤلف اننا نجد فى نيرون النموذج الأبرز للطبيعة المالنخولية التى أسلمت قيادتها الى سعى لاينتهى نحو التلهيات . لقد نشد نيرون الهاء نفسه بالانغماس فى الملذات . فعين « وزراء للملذات » كلفوا بايجاد طرق جديدة لاشباع رغباته . ولكن نيرون لم يجد تلهية عن مالنخولياه الا فى لحظة الاستمتاع بالملذات . « هنالك الى اللذة ، وكان على العالم كله أن يبتكر له لذات جديدة ، لأنه لايجد الراحة الا فى لحظة الاستمتاع بالملذات ، فاذا مضت انبهرت أنفاسه اغماء » اذا مضت لحظة اللذة غاص نيرون من جديد فى المالنخوليا . ولهذا ينبغى خلق لذة جديدة حتى يمكن اشباع هذه اللذة مؤقتا مرة أخرى . لكن هذا أمر لانهاية له ، فيجد نيرون نفسه فى هاوية من الخواء وانعدام المعنى . وأخيرا تدفعه الحاجة الملحة الى لذة تلهيه ، تدفعه هذه الحاجة الى ان يأمر باحراق روما ، لكن حين تخمد آخر جذوة يرتمى من جديد فى مالنخوليا شديدة . والمؤلف ينبهنا الى ان هذا الوصف لطبيعة نيرون لم يقصد به ان يكون فرصة لحمد الله على اننا لسنا مثل نيرون ، كما يقول المنافقون ، لأن نيرون « لحمه من لحمنا وعظمه من عظامنا » ، أعنى اننا نجد فى نيرون عاملا عاما يحدد طبيعة الوجود الانسانى .

واليأس أشد تعبير عن التهديد بالخواء وانعدام المعنى ، انه أوج النمط الحسى فى الوجود . والحياة الحسية تتبدى اذن عن يأس . وفى اليأس تعانى الذات ضياع الرجاء ، لأن الالهاء لايزود المرء بعد بالاشباع الموقت . هنالك يتبين لرجل الحواس انه لايستطيع ان يجد نفسه خارج نفسه ــ لا فى مساعيه نحو اللذات وارضاء الحواس ، ولا فى تجريدات تفكيرى العقلى النظرى . بل ينبغى عليه ان يتوجه الى باطنه حتى يكتشف ذاته الحقة . وعليه ان يرفع الى الجد والوجدان واتخاذ القرار والالتزام والحرية . فبهذه الحركة ، وبها وحدها ، يكون قادرا على أن يجمع ذاته بعد تشتتها فى الوجود وعلى ان يصبح ذاتا موحدة متكاملة . فاليأس اذن تقوية للذاتية التى تكون الباب المفضى الى الذات الحقة . فالذات ، « باختيارها » لليأس تولد ذاتها وتنتقل من المدرج الحسى المتسم بعدم اتخاذ قرار ــ الى المدرج الأخلاقى المتميز بالالتزام المصمم .

والمدرج الأخلاقى هو مدرج اتخاذ القرار والالتزام المصمم . وفعل الاختيار تقوية لما هو أخلاقى . وحتى أغنى الشخصيات ــ هكذا يقول المؤلف ــ ينبغى الا يعد شيئا قبل ان يختار نفسه ومن ناحية أخرى ، فان أفقر الشخصيات يعد كل شىء لأنه اختار ذاته . ان الاختيار يحرر الذات من مباشرة اللذة ومن مباشرة التأمل أو التفكير المحض معا ، ويجعل من الممكن اكتشاف الذات الحقة . وباتخاذ القرار والالتزام تصبح الذات متكاملة « ومركزة » . ورجل الحواس يكون دائما « شاذا » لانه يبحث عن المركز لذاته فى محيط الأمور اللذائذية أو العقلية ــ ومعنى هذا أنه أضاع ذاته . اما الرجل الأخلاقى فيفضل أخذه المسئولية على عاتقه باتخاذ قرار فان مركزه فى داخل ذاته ، وحياته مركزة موحدة . ووحدة الذات الأخلاقية ليست وحدة ترسو على بقية الانا أو على أساس دائم فالذات ليست موضوعا يمكن تحديده بطريقة محددة بانه ذو طبيعة ثابتة أو ثبات جوهرى . فالوحدة

تنجز ولا تعطى . والذات تكمل أو تبلغ وحدتهـــا واكتمالها بسبب الاختيار .

وهكذا يصبح الاختيار المقولة المركزية للمفـــكر الأخلاقى . وهذه المقولة هى التى تعـــد أقرب المقولات الى قلب القاضى فلهـلم وفكره . انه ليس رجل منطق ، وليست لديه قائمة، طويلة لافتة، مؤلفة من مقولات مجردة ـ بل لديه أمر واحد محدود عينى هو الاختيار . والاختيار يقتضى الحرية و اما ـ أو ، وفى هذا نجد الكنز الأكبر الذى يمكن المرء امتلاكه. والقاضى فلهلم يشرح للقارىء القصد الرئيسى من ايضاحاته الأخلاقية حين يقول : « فى سبيل الحرية اذن اناضل ... اناضل فى سبيل المستقبل ، فى سبيل اما ـ أو . ذلك هو الكنز الذى اود ان اهبه لأولئك الذين أحبهم فى الدنيـــا ، ولو كان ولدى الصغير فى السن التى يستطيع فيها ان يفهمنى لقلت له : انى لاأترك لك ثروة ولا لقبا ولا جاها ، لكنى أعرف مخبأ الكنز الذى يكفى لجعلك أغنى من العالم بأسره ، وهذا الكنز لك ، ولن تشكر لى على هذا حتى مجرد شكر ، كيلا تؤذى روحك بكونك تدين بكل شىء لشخص آخر . وهـذا الكنز مخبوء فى داخل نفسك : فهناك اما ـ أو يجعل الانسان أعظم من الملائكة » . وقصد القاضى فلهلم الاساسى من توجيه نظر رجل الحواس الى الشعور بحريته وأهمية الاختيار ـ يفهم على انه تعبير عن الهمهمة السقراطية الخاصة بمعرفة الـــذات . و « اعرف نفسك » و « اختر نفسك » هما واجبان مقترنان وليسا واجبين منفصلين . والمعرفة التى اهتم بها سقراط كانت معرفة أخلاقية ، والمعرفة الأخلاقية لايمكن تحقيقها الا بالاختيار . فالذات تصبح شفافة لذاتها عن طريق الفعل المصمم فحسب .

وفى شخص القاضى فلهلم نجد التحقق العينى للنمط الأخلاقى للوجود . انه رجل متزوج التـزم بالحب الزواجى . وهو من هذه الناحية يتعارض مع العاشق الشاب صاحب « يوميات مغرر » الذى يبدد ذاته فى تجاربه العديدة مع الحب الرومنتيكى وهكذا يفهم الحب الرومانتيكى والزواجى بأنهمـــا صفتيان وجوديتـــان تميزان الحسى والأخـــلاقى . والحب الرومنتيكى تجريبى وغير تاريخى ، ويعوزه الاستمرار . أما الحب الزواجى فيعبر عن تاريخ باطن يهبه الثبات والاستقرار . ورجـــل الملذات الرومنتيكى يحيا فى اللحظة الحاضرة ، وهو يعانى هذا الحاضر متجردا عن الوجود . فالحاضر يصير البرهة الآنية ، بوصفها الفرصة للاستمتاع . أما الماضى فيفقد معناه الوجودى ، والمستقبل لايواجه أبدا مواجهة حقيقية . فالعاشق الشاب يغوى فتاة، وبعد أن تمر لحظة الاغواء ينتهى كل شىء . وحينئذ تصبح اللحظة جزءا من ماض مجرد لايكتسب معنى الا بوصفه موضوعا للتأمل المالنخـــولى . والحب الرومانتيكى لايعرف التكرار . فرجـــل الملذات الرومنتيكى يحيا حياته كما لو كانت تواليا منفصلا لآنات لحظية ، وكل آن يحدث ويزول الى ماض عار عن الأهمية الوجودية . وكل شىء يتركز فى الحاضر الذى يدرك على أنه يتجسد كل الحقيقة الواقعية . أما الحب الزواجى فهو ، على العكس من ذلك ،يسعى الى التكرار . فالزوج المثالى هو القادر على تكرار حبه كل يوم . والرجل المتزوج يحمل اذن فى داخل نفسه ذاكرة ماضية ، ويتوقع مســـتقبله ، ويؤدى واجباته اليومية ويتخذ قراراته فى سياق تمـــام شخصيته المتكاملة . ان ماضيه ومستقبله وحاضره متحدة . وهكذا يصبح الزمان والتاريخ ذوى أهمية بالغة بالنسبة الى الحب الزواجى . وثبات واستمرار الحب الزواجى يصبحان ممكنين بواسطة توحيـــد الذات فى تاريخها الباطن .

والقاضى فلهلم ، فى تمييزه بين الحب الزواجى والحب الرومنتيكى لا يقصد الى الفصل بينهما فصلا تاما ، بل يتحدث عن الزواج على انه التحول الصادق للحب الرومنتيكى . فالزواج صديقه وليس عدوه. والحب الرومنتيكى لايطرح ظهريا فى الانتقال الى النطاق الاخلاقى ، بل يتحول من خلال ثبات الحب الزواجى . وفى المدرج الأخـــلاقى يتأرخ الحب الرومنتيكى ويدرك من حيث معناه الزمنى. والحسى يظل دائما فى الأخلاقى ، لكنه يظل نمطا نســـبيا ومتوقفا على غيره « ان الاختيار المطلق هو الذى يضع دائما ماهو أخلاقى ، لكن لاينتج عن ذلك أبدا أن ماهو حسى قد استبعد . فى الأخلاقى تتمركز الشخصية فى ذاتها ، وهكذا فان الحسى يستبعد استبعادا مطلقا أو يستبعد بوصفه المطلق ، لكنه يظل نسبيا باقيا » . ورجل اللـــذات الرومنتيكى يهب الحسى صـــفة المطلق بوصـــفه البعـــد النهائى المكتفى بنفسه للوجود . والرجل الأخلاقى يكتسب ماهو حسى فى نسبيته ويحوله بواســطة العوامل الوجودية للاختيار والالتزام . ويتحـــدث القاضى فلهلم فى رسالة عن المدارج الثلاثة (الحسى، والأخلاقى ، والدينى) فينعتها بأنها « الحلفـــاء

الثلاثة » . ودوائر أو مدارج الوجود ليست مستويات وقتية للنمو والتطور ، يستبعد بعضها بعضا فى تصاعد مرتب ، بل هى أنماط فى الوجود، حاضرة كلها بمعنى من المعانى ، وتنفذ وتشيع فى الشخصية فى عملية تحولها . انها تؤلف القطع المستعرض للذات وتوجد خلال تاريخها ويتوقف بعضها على بعض . ولا دائرة تكفى نفسها بنفسها . واعطاء صفة المطلق لواحدة من هذه الدوائر الثلاث يخنق الذات .

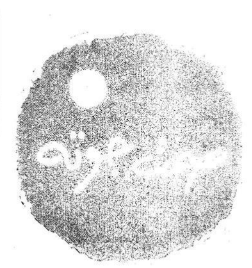
وظاهرة الزمان ، التى تلعب دورا مهما فى الوجود الأخلاقى ، هى بؤرة تحليل عميق لمذهب هيجل فى الضمير الشقى أو المسلوب . لقد قال هيجل ان الضمير المسلوب هو الذات غير الحاضرة ابدا لذاتها ، لأنها غائبة عن ذاتها اما فى الماضى أو فى المستقبل . ويقول كيركجور ان هيجل كان على حق فى تحديده هذا لمملكة الضمير (أو الشعور) الشقى ، لكنه اخطأ فى فهمه اياه (اى الضمير الشقى) بطريقة مجردة لابطريقة وجودية . لقد « ابصر هيجل المملكة من بعيد » أما المؤلف فيعتقد فى نفسه أنه من السكان الأصليين فى تلك المملكة والشعور (أو الضمير) يستلب من ذاته اذا فصم عن ماضيه أو عن مستقبله . والشعور المستلب (أو المسلوب) قد فقد ذاكرة حياته ولم يعد هناك مايرجيه .

وهكذا ينتهى به الأمر الى اليأس . والشعور الموحد يحمل فى داخله الماضى والمستقبل . والذاكرة والرجاء يتحدان فى مركز الشخصية . والرجل الأخلاقى يبلغ هذا الشعور المتحد فى لحظة الفعل المصمم . وفى فعل الاختيار يؤخذ الماضى ، ويعترف بالمستقبل ويواجه ، والذات تتمركز .

ومحك الاختيار فى القرار الذى به تحقق الذات وحدتها واكتمالها ــ هو الاستبطان . والاختيار الحقيقى اختيار يتم باطنيا بجد ووجدان . والعبرة بطريقة الاختيار لا بما يختار . وفى دائرة الأخلاق يربى الانسان على كيفية الاختيار . واهتمامه الأول هو بالجد والاستبطان اللذين يحددان حركة الاختيار وليس باختيار « الصواب » لكن ليس معنى هذا أن المفكر الأخلاقى لايهتم بالمضمون الأخلاقى للاختيار بل معناه ، مع ذلك ، أن المحتوى الأخلاقى لايمكن أن يجرد على انه شىء ما ــ اى على أنه معيار اخلاقى يتحدد ويتقنن موضوعيا. ذلك أن الفعل الذى لايتم الا وفقا لمعايير خارجية هو فعل عار عن المحتوى الأخلاقى . وانما الفعل المنبثق عن اعماق الباطن هو الذى ينعت الذات بنعت الأخلاق . والقاضى فلهلم لايحفل كثيرا بلوحة من الفضائل ترسم مطالب اخلاقية مجردة . فالفعل الأخلاقى ليس أمر متابعة للفضائل ، بل هو من شأن معرفة الذات والتزام الذات . ورجل الأخلاق عند كيركجور ، شأنه شأن الرجل القوى عند نيتشه ، يوجد « عبر الخير والشر » .

ويختم المؤلف كتابه « اما ... أو ... » بدعاء وموعظة ، وهو يقصد بهذا ان يذكر القارىء بأن المدرج الأخلاقى ليس هو البعد النهائى للوجود ، بل يتحول بحالة دينية . فكما أن المدرج الأخلاقى يحول الحسى ، فكذلك الدينى يحول الأخلاقى بادخال العوامل (أو المحددات) الوجودية التالية : الألم ، الذنب ، الخطيئة ، الايمان . لكن كتاب « اما ... أو ... » لايتابع الايضاح الوجودى الى مابعد طور الأخلاق . ومن بين الأسباب التى دفعت كيركجور الى كتابة كتابه « المدارج فى طريق الحياة » (الذى ظهر بعد « اما ... أو ... » بسنتين) هى أن يفى المدرج الدينى حقه من البحث





بقلم : الدكتور عبد الغفار مكاوى

« من الناس نتعلم الكلام ومن الآلهة الصمت »
بلوتارك

« من مقالته عن الهذر ، الفصل الثامن ، ضمن رسالة فى الاخلاق »

« فى المشاركة وحدها تكمن السعادة الحقة » (١)

كلمة قالها جوته فى شيخوخته . وهل هناك من هو احق منه بقولها ، وقد كانت حياته الخصبة الطويلة التى قاربت على قرن من الزمان شاهدصدق عليها ؟ فكيف اذن نستطيع ان نتحدث عن صمته ؟ بل كيف نذهب الى انه كان من أعظم الصامتين فى هذه الدنيا ؟

الرجل الذى استطاع أن يقول عن نفسه فى شبابه انه « حبيب الآلهة » ، وأن يكتب الى امه قائلا ان الآلهة لم تترك نعمة لم تنعم بها عليه ، كيف يجد اليأس من كل شيء والضيق بكل انسان طريقهما الى نفسه ؟ القلب الذى تفتح لكل التجارب ، كيف استطاع ان يحجب سره وراء الف ستار ؟ والعين التى لم تشبع من مشاهدة هذا العالم – وكأنها عين اغريقى ولد فى العصر الحديث فى بلاد الشمال كما يقول شيللر فى خطابه الشهير الى جوته بمناسبة عيد ميلاده – كيف حدث لها أن تغمض الجفون لكى لا ترى شيئا ؟ وهذه الحياة التى اتجهت بكل ما فيها من حماس الى الواقع على اختلاف مظاهره واشكاله ، تريد ان تغرف من كل نبع ، وتفتش عن كل كنز ، وتتحسس بالعين واليد كل ما على الأرض من معدن او حجر أو نبات ، وأن تعرف مع ذلك حدودها فلا تتعداها ، وتبقى على اجلالها لحقيقة الوجود وخشوعها امام عظمته ، كيف ننتظر من هذه الحياة ان تقيم من حولها سورا لا تتطفل الى ما وراءه عين بشر ، وتضن بالتعبير عن ذاتها الحقيقية فلا تنطق بكلمة واحدة ، وتغلف مركز وجودها بالسر والصمت والخفاء ؟

ليس معنى هذا ان العجوز الذى صقلته التجارب ، وزين راسه تاج الحكمة هو وحده الذى عرف الصمت أو لجأ اليه كما يلجأ الانسان الى كلمته الأخيرة . ان الشاب الغارق فى نشوة المجد والشهرة – ولم يكد يبلغ السابعة والعشرين – المنهمك فى حياة البلاط فى أول عهده فى فيمار ، بكل ما فيها من متع ومغامرات ، ومن سخف ورسميات ، يمتدح حياة الصمت ويجد فيها صورة



---

(١) من رسالة له الى سارة فون جروتهاوس فى ٢٣ ابريل سنة ١٨١٤ .

من صور الوجود التي تعودعليها وعاش فيها : « **انني أعيش دائما فى العالم المجنون ، منطويا على نفسي انطواء شديدا** (٢) » و « **لن يستطيع مسافر أن يحكي لك شيئا عن ظروفى الحقيقية ،بل لن يستطيع ذلك أحد ممن يسكنون معى ، لقد صممت تصميما أكيدا على ألا أنصت لشيء مما يقال عنى** (٣) » انه لا يكتفى ، كما يقول فى رسالة له الى حبيبته المشهورة شارلوته فون شتاين فى عام ١٧٧٨ ، « بتحصين القلعة » التي يحرسها منذ زمن بعيد ، بل يبدأ فى تحصين « مدينة نفسه » : « **ان الآلهة تحفظ على الاتزان والصفاء على أكمل وجه ، ولكن زهرة الثقة ، والصراحة ، والحب المتفاني تذبل يوما بعد يوم ٠ من قبل كانت نفسى كمدينة تحيط بها أسوار منخفضة ، ومن خلفها قلعة على الجبل ٠ الحصن قمت على حراسته ، والمدينة تركتها فى السلام والحرب بغير سلاح ، لكنني قد بدأت الآن فى تحصينها** » (٤) ويعود بعد عشرين عاما فيلتقط هذه الصورة فى رسالة له الى صديقه شيللر : « **الأسوار التى أحطت بها وجودى ينبغى أن ترفع الآن عدة أقدام** » (٥) قد تبدو هذه العبارة من رجل فى الخمسين من عمره أمرا لا يثير العجب : ولكن التعبير المتصل عن الصمت على مدى عشرات السنين يجعلنا نرى جوته الشاعر الانسان فى ضوء جديد .

يقول فى رسالة له الى صديقه لافاتر : « **لقد باركنى الله سرا وغمرنى بنعمه الوافرة ، ذلك لأن قدرى مستور عن الناس تماما ، فليس فى امكانهم أن يروا منهشيئا أو يسمعوا عنهشيئا** (٦) »

وفى رسالة أخرى الى فون كنيبل : « **انني أظل فى صميم خططى ومقاصدى ومشروعاتى مخلصا مع نفسى على نحو تحيط به الأسرار ، وهكذا أعود فاعقد خيوط حياتى الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والشعرية فى عقدة خفية** (٧) » ٠ **هذا المقصد الذى ينبع من صميم طبيعته ، يجعله يجتهد فى أن « يخفى وجوده وأفعاله وكتاباته عن الناس** (٨) » ويقتنع اقتناعا لا شك فيه بأن الانسان يسير فى هذا العالم مجهولا لا يعرف من اين جاء ولا الى أين يسير ، فيحرص بقدر استطاعته على أن يخفى اسمه عن الناس فى أسفاره القريبة والبعيدة (٩) : « **لهذا فسوف أوثر دائما فى حديثي مع الغرباء ومن لا أعرفهم معرفة كاملة أن أختار الموضوع الذى لا أهمية له أو التعبير الذى لا يدل على شيء ، وأن أضع نفسى بذلك ، ان جاز هذا القول ، بين ذاتي وبين المظهر الذى يبدو منى** » (١٠) وبينما يستعد بلاط فيمار ليحتفل بعيد ميلاده السبعين بتمثيل مسرحيته الشهيرة « جوتس فوق برلشنجن » نجده يهرب بنفسه بعيدا عن هذا الاحتفال ويكتب الى ولده الوحيد يقول « **لقد عرف عنى من زمن بعيد كما صرحت أكثر من مرة باننى انفر فى الوقت الحاضر أشد النفور من كل اتصال شخصى ٠ نبه الى هذا فى أدب ولطف** (١١) » ٠

وتفاجئه أزمة الصمت فيخرس الكلمات التى تكاد تنطلق من بين شفتيه : « **أمضيت المساء فى ملء صفحات عديدة أصف فيها حالتى ٠ وفى صباح اليوم ، حين جاء الرسول يريد أن ياخذها ، لم تطاوعنى نفسى على ارسالها معه ٠ ان أعباءنا الخفية وضعفنا المستتر ، وأحزاننا الساكنة لا تبدو على الورق فى مظهر يسر الخاطر** » (١٢) وهو يكتب قبل ذلك بعام الى الناشر كوتا ــ وكان الأمر يتعلق برأيه فى مسألة حرية الصحافة فى النمسا ــ : « **كنت قد اعددت بالفعل مذكرة تمهيدية ، وأبديت موافقتى على المقدمة وعلى القضية حين مد شيطان يده ، لحسن الحظ أو لسوئه ، فامسك بكمى ونفث فى الشك فى أن الوقت المناسب لم يحن بعد للتدخل فى الشئون العامة ، وأوحى الى أن الانسان انما يحيا حياة طيبة ، حين يحيا فى الخفاء** (١٣) » ٠

هنا ، كما يقول جوته ، مفتاح الكثير من ألغاز حياته ٠ حدث له قبل وفاته بعشرين عاما أن قدمت له الأميرة سولمز ــ براونفلز نقشا عجيبا « **يصلح لأن يوضع على قبره** » ، قالت فيه فيما قالته ان حاجته الى النفاذ الى صميم جوهر الناس والأشياء تفوق بكثير حاجته الى التعبير عن أفكاره تعبيرا شعريا ٠ ورد جوته وقد ادهشه هذا القول وتبين له

(٢) الى ج٠هـ٠ ميرك فى ٥ يناير ١٧٧٧ ٠
(٣) الى تسمرمان ٦ مارس ١٧٧٦ ٠
(٤) من رسالة اليها من برلين بتاريخ ١٧ مايو ١٧٧٨ ٠
(٥) بتاريخ ٢٧ يولية ١٧٩٩ ٠
(٦) الى لافاتر فى ٨ أكتوبر ١٧٧٩ ٠
(٧) الى فون كنيبل فى ٢١ نوفمبر ١٧٨٢ ٠
(٨) من رسالة الى شيللر بتاريخ ٩ يولية ١٧٩٦ ٠

(٩) من رسالة الى ى٠هـ٠ ماتر ٠
(١٠) الى شيللر فى ٩ يولية ١٧٩٦ ٠
(١١) الى ابنه أوجست فى ١٨ أكتوبر ١٨١٩ ٠
(١٢) كما يقول فى رسالة الى صديقه وولى نعمته الأمير كارل أوجست فى ٧ مايو ١٨١٠ ٠
(١٣) فى أول أكتوبر ١٨٠٩ ٠

مبلغ صوابه : « **وتستطيع صاحبة السمو ان تضيف : كما تفوق حاجته الى التعبير عن نفسه بالحديث والرواية والتعليم والسلوك . بذلك تحصلين على مفتاح الكثير مما لا بد قد أشكل على الناس فهمه من شخصيتي وحياتي** » (١٤) وهو قد كتب قبل ذلك باثني عشر عاما الى شيللر يقول : **انه قد حرم من موهبة التأثير على الناس عن طريق التعليم (١٥) .**

* * *

كان جوته يرى كانه « **قوقعة سحرية طافية على الأمواج العجيبة** » (١٦) ، وينظر الى نفسه كما لو كان مترهبا وحيدا ، « **ينصت من صومعته الى صوت البحر الهائج** » (١٧) لقد تعلم هذه الحقيقة التي لا يبرح يرددها « **اننا واشباهنا لا نزدهر الا في السكون (١٨)** » .

وتزداد به الوحدة قبل موته بعامين فيقول لصديقه تسلتر انه انسان وحيد ، يشبه الساحر مرلين الذي تتحدث عنه الأسطورة ، يخرج من رمسه المضيء بين الحين والحين صدى هادئا متقطعا يسمع من قريب ومن بعيد (١٩) « **خير ما في الوجود هو السكون العميق** » ، تلك هي الحكمة التي يبدو كان جوته يضع فيها سر وجوده كله ، حتى انه لم يجد من يبثه اياها خيرا من مذكراته الشخصية « **خير ما في الوجود هو السكن العميق ، الذى احيا فيه بعيدا عن العالم وانمو واكسب ما لايستطيع أن ينتزعه مني بالسيف والنار (٢٠)** » .

* * *

من يحب الصمت والخفاء هذا الحب يصبح الصمت عادة لديه : « **انني أعيش في وحدة واغتراب عن العالم كله ، يجعلني أخرس كالسمكة (٢١)** » انه يكتب من روما وهو في رحلته الايطالية الشهيرة الى شارلوته فون شتاين يقول : « **ان من يتعود على الصمت يصمت (٢٢)** » هذا الصمت أصبح عادة يستطيبها ويمتدحها يذكرنا بحادثة يرويها للأمير كارل أوجست عن « المعركة في فرنسا » . فقد حدث له انه لم يستطع ، أثناء الانسحاب من فرنسا ، أن يتمالك نفسه حول احدى الموائد المستديرة من الحديث عن الماضي ، وان يشكو من كارثة الحرب المحققة وما أعقبها من بؤس وتعاسة ، فقد نهض جاره ، وكان جنرالا في الجيش ، فوجه اليه الكلام في « **صورة لا غبار عليها ، وان كانت مؤكدة ، ودعاه ان صح هذا القول الى « النظام »** » ، عندئذ نجد جوته يقول : « **فأثنيت في سرى على نفسي أنني لم أقطع الصمت المعتاد على الفور** » . هذا الصمت المحمود الذى يعبر عنه وهو في الأربعين من عمره - كان ذلك في عام ١٧٨٤ (٢٣) - يعود فيذكره بعد ان بلغ الخامسة والسبعين : « **لقد أقلعت عن الكلام عما يسميه الناس بالحكم والأمثال ، حتى انها لم تعد تخطر لي على بال في محادثاتي التي تدور بين أربعة أعين ، ولم تعد تعاودني في المجتمعات الودية الكبيرة أبدا** » (٢٤) وحين بدأت الحبيبة شارلوته فون شتاين تدير ظهرها للعاشق الهارب من مجتمع البلاط في فيمار ، من أرض الشمال الجادة المعتمة الى أرض النور والجمال والروح الكلاسيكية العريقة ، نجده يكتب اليها من روما قائلا : « **لم تصلني حتى الآن رسالة واحدة منك ، حتى ليغالبني الظن بأنك تتعمدين الصمت ، أريد ان احتمل هذا أيضا وأن أفكر بيني وبين نفسي : لقد ضربت أنا المثل على ذلك ، لقد علمتها كيف تصمت (٢٥)** » .

* * *

هنا يطل علينا بوجه آخر من وجوه الصمت عند جوته ، ملامحه عابسة ، متعبة ، شقية . هذا الصمت الكئيب المقدور الذى يرزح بثقله على النفس كأنه لعنة من لعنات الآلهة : **قد صحب وجوده كله من شبابه الى شيخوخته ، كأنه ظله الذى لا يفارقه . انه يلم به من حين الى حين فيقطع ما بينه وبين الناس ، ويرده الى ذاته الوحيدة المغلقة على يأسها ،**

(١٤) في ٣ يناير ١٨١٢ .
(١٥) في ١٢ أغسطس ١٧٩٧ .
(١٦) كما يقول في احدى رسائله المتأخرة الى شارلوته فون شتاين في ٨ مارس ١٨٠٨ .
(١٧) كما يختم احدى رسائله الى زولبس بوسساريه في ١٦ يولية ١٨٢٠ .
(١٨) من رسالة له الى فوجت في ٢٧ فبراير ١٨١٦ .
(١٩) في ١٤ ديسمبر ١٨٣٠ .
(٢٠) من مذكراته الشخصية بتاريخ ١٣ مايو ١٧٨٠ .
(٢١) من رسالة الى ف.هـ. ياكوبي في ١٤ ابريل ١٧٨٦

(٢٢) في عشرين ديسمبر ١٧٨٦ .
(٢٣) الى الأمير كارل أوجست في ٢٦ ديسمبر ١٧٨٤ .
(٢٤) من رسالة الى ل.ف. شولتس في ٣ يونية ١٨٢٤ .
(٢٥) من رسالة اليها بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٧٨٦ .

ويدهش الأصدقاء الذين يفتقدون فيه الحكيم النهم الى كل تجربة ، المتفتح لكل جديد ، الذى جعل شعاره فى الحياة ان « يفعل » ، حتى أصبح «الفعل» عنوان حياته وعبقريته . وقد يمتد به هذا الصمت الالهى الأليم فيفيض القلق بأقرب أصدقائه الى قلبه ، تسلتر ، فيقول له مشفقا عليه : « **انى أتصورك الآن وقد عاودك داؤك القديم ، وحيدا ، غارقا فى أحزانك ، تهلك نفسك بنفسك (٢٦)** » .

هذا الصمت الذى يتحدث عنه الصديق فى قلق واشفاق ، ينم عن وجدان معتم منهار تكاد تتقطع بينه وبين الله والعالم الأسباب .

* * *

انه يكشف عن الوحدة والمرارة فى قلب الحكيم الذى عزفت نفسه عن كل شيء . ها هو يكتب قبل موته بشهور قليلة الى صديقه تسلتر (٢٧) « **كثيرا ما تحدونى الرغبة فى تدوين النتائج الغريبة لفكر ساكن وحيد ، ثم أعود فانصرف عن رغبتى . فلينظر فى آخر الأمر كل انسان بنفسه ، حين يدخل فى علاقة مع غيره ، أين يلتمس العقول فلا يستغنى عنه** » . انه لا يضيق بالكلام فحسب ، بل ان يده لتنفر من ان تمسك بالقلم . وهو الذى عبر قبل ذلك بعشر سنوات عن المفارقة الكامنة فى وجود الكاتب الصامت فى هذه العبارة الجميلة : « **هذا اذن هو أشد ما يثير النفس فى حياة الكاتب التى تكتنفها فيما عدا ذلك الشكوك ، وهو أن يقابل أصدقاءه بالصمت بينما يستعد فى نفس الوقت ليشترك معهم فى حديث مستفيض يمتد الى جهات العالم كلها (٢٨)**

* * *

العارف لا يتكلم . هذه الكلمة المأثورة عن الحكيم الصينى « لاو تسى » تعبر عن حياة يريد صاحبها أن يقضيها « **بغير ضجيج** » (٢٩) بين التفكير والتأمل : « **انى واحد من أولئك الذين يودون أن يعيشوا فى هدوء وألا يستثيروا الشعب** » (٣٠) و « **حين ألمس لدى الرغبة فى الحديث عن كشف نهائى يبدو كان صورته تتشكل فى نفسى ، فاننى أحس عندئذ كما لو كنت أجد متعة متزايدة فى التأمل لنفسى ، كما أحس أن متعة التأمل من أجل الآخرين تتضاءل عندى شيئا فشيئا . ان الناس يعبثون بالألغاز والحياة ويضيقون بها ، وقليل منهم من يهتم بايجاد حل لها . ولما كانوا جميعا محقين فى ذلك ، فان على الانسان ألا يحاول تضليلهم (٣١)** » ثم يعود فيكرر هذا المعنى فى حديث له مع تسلتر قبل موته بشهر ونصف حين يقول :

« **كلما وجدت الجماهير فى الألفاظ والعبارات الطنانة متعة تشبعها ، كان على الانسان ألا يعمل على تضليلها (٣٢)** »

* * *

قد يلمس القارىء فى هاتين العبارتين أثرا للكبرياء والانطواء اللذين يلازمان الحكمة والحكماء فى كل زمان ، وقد يشتم فيها رائحة الاحتقار للجماهير حين تسير معصوبة العقل والعينين وراء حنجرة عالية . وليس فى استطاعة أحد ان ينكر هذا ، فكم اعلن جوته سخطه على الجماهير حين تفلت من كل زمام ، وتحاول بالعنف والدم والصراخ أن تحطم كل نظام (وموقفه الحذر المستريب من أحداث الثورة الفرنسية مثل مشهور على هذا) ، ولكنه كان يعتقد دائما أن مثل هذه الفوضى ان هى الا عرض من شأنه ان يزول ، لكى تتكامل « دائرة » النظام والتجانس الكونى من جديد . وليس فى استطاعة أحد ان ينكر فى مقابل هذا ان جوته ــ كما صرح عدة مرات فى أحاديثه مع اكرمان ــ قد وهب حياته كلها لتربية الشعب ، وتهذيبه ، وأبعاده عن الجمود وضيق الأفق . ومن الظلم بالطبع أن نفسر صمته الجليل بأنه تعال على الجماهير ، كما أن من الظلم ايضا أن نتطفل بالتفسير أو بغير التفسير على هذا الصمت المقدس الذى لا يستغنى عنه فنان وكم حيا جوته « أن يرتفع صوت فى وجه التصفيق والهتاف الذى كثيرا ما يبذله الجنس البشرى لأفعال وأحداث تؤدى به الى الدمار » .

***

لم يغفل جوته من حسابه أن الجمهور سيسىء فهمه ، وهذا بالفعل ما حدث له فى أواخر حياته . ومن ثم كانت هذه النغمة الساخرة الممتزجة بالمرارة فى حديثه عنه ، أو بالأحرى فى امتناعه عن هذا

(٢٦) من تسلتر الى جوته ، ٢١ ــ ٢٣ ابريل ١٨٠٦ .
(٢٧) فى أول يونية ١٨٣١ .
(٢٨) من رسالة الى تسلتر فى ١٨ فبراير ١٨٢١ .
(٢٩) الى شارلوته فون شتاين فى أول ديسمبر ١٨٠٧ .
(٣٠) الى ف.هـ. ياكوبى فى ١٠ مايو ١٨١٢ .
(٣١) الى شيللر فى ١٢ يولية ١٨٠١ .
(٣٢) الحديث فى ٤ فبراير ١٨٣٢ .
(٣٣) الى يوهان فون موللر فى ٢٦ يولية ١٧٨٦ .

الحديث : « **لو لم يكن لدى شيء أقوله الا ما يعجب الناس لآثرت الصمت المطبق** » (٣٤) ، « **لا ينبغى على الانسان أن يترخص مع الشعب** (٣٥) » – ليس هناك اذن سبيل للأخذ والرد بين الكاتب والجمهور ، فالكاتب يعرف ، ولا بد له أن يعرف خيرا منه ما ينفعه مما يضره : « **ينبغى علينا فى الحقيقة أن نعرف بوجه عام ما يصلح للشعب خيرا مما يعرف هو نفسه . ان من حق السكان فى مدينة من المدن أن يطالبوا بأن تسيل الينابيع وبأن يكون لديهم من الماء ما يكفيهم ، أما من أين يلتمسون هذا الماء فأمر يتعلق بصانع المواسير وحده . ان الجمهور السادر فى غياهبه لا ينفك عن المطالبة بالماء بعد الماء ، ولا يبرح يستبشع فى الغالب أسخى الينابيع ، علينا أن نترك ذلك على حاله ، أن نتذرع بالسكوت ونهتدى فى أفعالنا بما نقتنع به** (٣٦) »

***

كان هذا الصمت فى بعض الأحيان مجرد قناع يحاول به جوته أن يحمى نفسه تارة من غرور رجال الدين وتحذلقهم ، وتارة أخرى من لغو الجمهور فيما يعرف وما لا يعرف .

ولكنه كان كذلك فى أحيان أخرى ذلك الصمت الموحش الذى يقيم بينه وبين أحبائه وأقرب أصدقائه اليه جدارا كثيفا ، ويجعله يضن عليهم حتى بالاشارة الى ما يتوصل اليه من حقائق القلب والوجود .

***

وليس من قبيل المصادفة أن يوصى قبل موته بأن يختم بالشمع على المشاهد الأخيرة من الجزء الثانى من قصيدته الكونية الكبرى فاوست ، وبألا ترى المخطوطة عين حتى يوارى التراب . وكان أن حرم معاصروه من أن يرفعوا عيونهم بالدهشة أو السؤال لينتظروا الجواب من بين شفتى الشاعر الحكيم على ألغاز هذه الأبيات المتصوفة العميقة التى لم تزل تحير الناس فى تفسيرها جيلا بعد جيل . ومن العجيب أن نجد الرجل الذى لم يبلغ أحد من التمكن من اللغة مثل ما بلغ فيتحدث عن قصور اللغة وعجزها عن التعبير عما يريد . وما أكثر ما وقفت اللغة حائلا بينه وبين الكلام عما كان « **فى استطاعته وما كان ينبغى عليه أن يقوله** (٣٧) » :

« ان أفضل الآراء التى نقتنع بها لايمكن التعبير عنها بالكلمة . ان اللغة لم تعد لكل شىء » ، كما يقول قبل موته بأسبوع واحد للجراف فون شترنبرج .

***

ان تجربة التعبير عن « **انعكاسات العالم الخارجى المحيط به على عالمه الداخلى** » (٣٨) ، على هذا الحرم الذى لا يصح أن تطأه قدم ، تجعله يلزم الصمت . انه يعلم الآن تمام العلم ان عليه ان يحيط نفسه « بدائرة سحرية » وانه لا يستطيع ان يعمل الا فى ظل الوحدة المطلقة ، وأن الكلام ليس هو وحده الذى « **يجفف ينابيعه الشعرية** » (٣٩) ، بل ان مجرد من يعزهم ويقدرهم فى بيته يحدث مثل هذا الأثر . وخير ما علمته التجربة ، كلما صادفته الصعوبات فعجز عن السيطرة على مادة عمل من أعماله الفنية ، أن ينتظر فى سكون ، وأن يحاول بقدر طاقته الا يكترث **بالجمهور** (٤٠) .

***

من المؤرخين والنقاد من لم يستطع الى اليوم أن يغفر لجوته حرصه على البعد عن الجمهور ، وانعزاله عما يجرى حوله من أحداث العالم . انه يحكى عن نفسه أنه كان يتعمد ، كلما تهدد العالم السياسى خطر داهم ، أن ينأى بنفسه عنه ، يستغرق فى درس جاد عميق . وبينما كانت معركة ليبزج الحاسمة فى عام ١٨١٣ على الأبواب كان هو منكبا على دراسة دولة الصين دراسة جادة (٤١) » ، بل ان قراءة الصحف اليومية أصبحت تشق عليه : « **أنت ترى – والكلام لصديقه تسلتر – أننى لست فى حاجة الى أن أشغل نفسى بالصحف اليومية ، فان الرموز المتناهية فى الكمال تتحدث أمام عينى** (٤٢) » .

(٣٤) الى س.ل.ف. شولتس

(٣٥) الى شيللر فى ٧ نوفمبر سنة ١٧٩٨ .

(٣٦) الى ايشتشت فى ٢٣ يناير ١٨٠٥

(٣٧) كما يقول فى رسالة له الى شولتس فى ١١ مارس ١٨١٦

(٣٨) الى ك.ف. فور رينهارد فى ٢١ أغسطس ١٧٧٤

(٣٩) كما كتبه الى الامير كارل أوجست من روما فى ٨ ديسمبر ١٧٧٨

(٤٠) الى فوكنيبل فى ١٦ يوليو ١٧٩٨

(٤١) كما كتب فى مذكراته الايام والسنين عن عام ١٨١٣

(٤٢) فى ١٩ مارس ١٨١٨ .

انه يتحدث هنا عن مشهد الأشجار يقطعها الفلاحون فى الغابة ويتركونها تطفو على النهر ! انه لا يريد أن يعرف شيئا ولا ان يسمع شيئا عن ضجيج المجانين » الذى ينبعث من الصحف اليومية والذى يحس عند سماعه احساس من « يتعلم أن ينام فى الطاحونة (٤٣) » . بل انه ليؤثر أقرب أصدقائه الى نفسه (تسلتر) ليسر اليه النبأ المدهش : « **لقد أقلعت ، بعد قرار حازم سريع ، عن قراءة الصحف اقلاعا تاما (٤٤)** » !

***

قد نتسرع فنقول : هروب من الزمن ! ولكن علينا أولا ان نتفق على مفهوم الزمن عند شاعر عظيم يعرف عن نفسه انه يخلق لكل زمن . ومهما اختلفنا فى تحديد هذه الكلمة ، فان علينا الا ننسى ان جوته لم يكن يهمه ان يكتب لزمنه ولا ان يرضى معاصريه على حساب الحقيقة الخالدة . ولا يتعارض هذا مع ماكتبه الى فريدريش شليجل (٤٥) حيث يقول : « **اننى أحب من كل قلبى أن أعيش فى الزمن ، ولكننى لا أعرف كيف أعبر عنه التعبير الصحيح اذا ما عشت معه . لذلك يندر أن تجدنى فى تلك الكتابات التى أتناول فيها العصر الحاضر ، بل قد لا تجدنى على الاطلاق** » (٤٦) ولا مع مايقوله لشيللر : « **ان الفرح والبهجة والمشاركة فى كل شىء هى وحدها الشىء الحقيقى وهى التى تنتج الحقيقة ، كل ما عدا ذلك فهو فاسد أو مفسد فحسب** » (٤٧) .

***

ليس هناك اذن اغفال للزمن (**وكيف يغفل الانسان الزمن الذى يعيش فيه وهو سواء قبله أو رفضه وسواء شاء أو لم يشا انما يعبر عنه بالضرورة سلبا وايجابا ؟**) بل تجاهل لمشاغل صغيرة وهموم تافهة تفسد وتشتت ، ومحاولة لنسيان أحداث تجرى فى الزمن لتذكر الزمن نفسه . ان جوته يعترف بهذه « الهبة الالهية السامية » ، بنهر « ليته » (نهر النسيان فى أساطير اليونان) الذى يسرى فى كياننا كله ويمتزج بكل نفس من انفاسنا ، كما يمجد هذا النسيان الذى عرف بنفسه دائما « كيف يقدره ، وينتفع به ، ويعلى من شأنه » (٤٨)

ومهما يكن من رأينا فى الدوافع الخفية التى دفعته على أن يلزم الصمت فى بعض فترات حياته ، فان من واجبنا بعد كل شىء أن نسأل أنفسنا : ألم يكن هذا الصمت نفسه وسيلة للانصات الى صوت الوجود ؟ الم يكن ذلك الصمت الذى يسبق الفعل ، ويمهد للكلام بلسان الحكيم ؟ ألم تكن حساسيته لما يشتت فكره من ضجيج هى حساسية من يريد الا يعوقه شىء عن الاستماع الى صوت الحقيقة ؟ وكيف للانسان أن ينصت ويفكر — والفكر بطبيعته فعل صامت — اذا لم يتدرع بالصمت ؟ ألم يقل هو نفسه ان « طريقة » المجرب القديم » الذى لا يستطيع شىء أن يحيد به عنه هو أن يتكشف المشكلات فى رفق وهدوء « **كما يفض الانسان القشور عن البصل ، وأن يحتفظ بالاحترام لكل البراعم الحية حقا ؟** » ان هذه الكلمات التى نوردها عن خطاب له الى تسلتر تتفق تمام الاتفاق مع ما كتبه قبل ذلك بنصف قرن الى شارلوته فون شتاين : « **ولما كنت الآن صافيا هادئا كالهواء ، فان نفس الطيبين الهادئين هو أحب الأشياء الى قلبى (٤٩)** »

***

هذا الصمت الذى يهيىء له أن ينصت ويستمع شىء أعمق بكثير من مجرد السكوت أو الامتناع عن الكلام . انه السكون الذى يظلل الروح بجناحيه ، سكون أشبه ما يكون بما يحس به الصوفى حين يميت جسده ويطرح بدنه لكى تتهيأ روحه لتلقى نور الحقيقة ، وهو الذى يعنيه جوته بحكمته التى يقول فيها : « .. **أن أنكر نفسى بقدر ما أستطيع ، وأتلقى الموضوع فى ذاتى كأنقى ما يكون** » انه الصمت المتفتح لا الصمت المغلق ، صمت المتوحد المنكر لذاته ، لا صمت الأنانى المنعزل عن الوجود والناس . الصمت الذى يعلم صاحبه كيف يقرأ الأشياء ويراها على ما هى عليه — كما يقول فى رسالة الى هردر فى أثناء رحلته الايطالية (٥٠) — ويملأ كيانه فيحيله سمعا خالصا لصوت الطبيعة ، كما يحيل عينيه نورا خالصا يلقى على جميع الأشياء . فى هذا الصمت المستمع ما فيه من فناء فى الكل واجلال للحقيقة ، وخشوع أمام سر

---

(٤٣) فى ٣١ ديسمبر ١٨١٧ .
(٤٤) فى ٢٩ ابريل ١٨٣٠ .
(٤٥) فيلسوف الرومانتيكية الالمانية وشاعرها (١٧٧٢ — ١٨٢٩) ابتدأ متأثرا بكانت وانتهى بالارتماء فى أحضان الكنيسة الكاثوليكية . شقيق الناقد الشهير ومترجم شكسبير أوجست فيلهلم شليجل .
(٤٦) من رسالة الى فريدريش شليجل فى ٨ ابريل ١٨١٢
(٤٧) الى شيللر فى ١٤ يونيو ١٧٩٦
(٤٨) كما يقول لتسلتر فى ١٥ فبراير سنة ١٨٣٠
(٤٩) فى أواخر سبتمبر ١٧٧٩
(٥٠) فى ١٠ ، ١١ نوفمبر ١٧٨٦

الوجود . انه حلقة فى سلسلة طويلة تصل صمت فيثاغورس الذى مكنه من الاستماع الى انغام الكواكب ، بصمت المفكرين والعلماء المعاصرين العاكفين على البحث فى مكاتبهم ومعاملهم .

* * *

ان الصمت خليق بمن يعرف حدوده ، ويميز ما يستطيع مما لا يستطيع ، فلا يحاول — وهو الكائن المحدود — أن يطمح الى ما لا يحد . واخلق منه بالصمت الفنان العاكف على فنه . عندئذ يكون الواجب الأكبر على « صانعى » الكلام ان يسكتوا عن الكلام . ان صمت الحفار الذى يفتش عن الكنز فى جوف الأرض يبدو كأنه عبث الى جانب هذا الصمت الجاد العميق الذى يلتزمون به : « **انه لجنون ينطوى على معنى بالغ العمق ذلك الذى يحتم على الانسان ، لكى يعثر حقا على كنز فى باطن الأرض ويضع يده عليه ، أن يلتزم الصمت فلا ينطق بكلمة واحدة ، مهما بدا له من كل ناحية مما يبث فى قلبه الرعب أو يجلب اليه الفرح** » (٥١) انه لا يكاد يبدأ بالحديث الى شيللر (٥٢) عن مشروع عمل من أعماله الجديدة حتى يكتشف خطأه فيغلق فمه : « لما كنت أعلم أننى لا أتم شيئا كشفت عن خطته لأحد من الناس أو صارحته به ، فاننى أوثر ان اقف عند هذا الحد فلا أزيد عليه » ، ذلك لأن من عاداتى — كما يستطرد بعد ذلك بخمسة عشر عاما — « ان ما اتكلم عنه لا أضعه موضع التنفيذ » (٥٣) وأن على الانسان — كما قال ذات مرة لصديقه بوساريه فى معرض كلامه عن الجزء الثانى من فاوست — « **الا يتحدث عما ينوى أن يفعل ، ولا ما يفعل ، ولا ما فرغ منه بالفعل** » (٥٤) هذه التجربة التى يعرضها كل من عانى شقاء الكتابة وذاق ثمرتها المرة فجعلته يحرص على العمل الفنى الكامن فى نفسه حرص الأم على جنينها — هذه التجربة قد صحبت جوته من شبابه الى شيخوخته ، من ڤرتر الى فاوست الثانية . انه يقول لصديقه ياكوبى بعد أن سكنت عاصفة الخلق التى تمخضت عنها رواية فرتر : « **انظر يا عزيزى . ان مبدأ كل كتابة ونهايتها يظل سرا خالدا . الحمد لله اننى لا أنوى أن افصح عن شىء منه للمبحلقين ولا للثرثارين** (٥٥) » .

* * *

من الناس من لا يملك القدرة على الصمت . انه يتكلم فى كل شىء ، ويتطفل على كل شىء . اذا نظرت فى ملامح وجهه وجدتها تنطق بالهم ، واذا دققت النظر فى عينيه وجدتها تمتلىء بالخوف — الخوف من مواجهة الذات ، والرعب من الانفراد بها . وقد عرف مرض الكلام من قديم الزمان ، ووجد من القدماء والمحدثين من وصف الثرثرة بأنها اخت اليأس — اليأس من بلوغ اليقين ، والعجز عن التركيز على موضوع بعينه والتفرغ له بالتأمل والتفكير . اننا نعيش فى زمن لا يعرف الصمت ولا يريد أن يعرفه — الست تسمع الضجيج الذى يخرب حياتنا الحاضرة فى كل لحظة من الليل والنهار ويطرد الصمت الجاد منها الى الأبد ؟ وهل هناك دليل على الجدب والفراغ أوضح من كارثة الترانسيستور فى كل مكان : فى الشارع والحديقة وفى الترام والأوتوبيس ؟ لقد ساد الضجيج حياتنا حتى لتنظر دعوة الداعين الى الصمت أن تكون هى نفسها عالية الضجيج ! — شعاره الضجيج بأى ثمن ، فى الصوت واللون والحركة ، والمؤثر الحسى ، يريد به يائسا أن يهرب من فراغه ، أن يصم أذنيه عن النداء المختنق الذى يدعوه الى أن يعرف ذاته (ولن يعرفها بغير الصمت والسكون) .

* * *

ليس الصمت هو التوقف عن الكلام . فالصمت الحقيقى يقتضى منا أن نخرس كل تافه ودنىء فى نفوسنا . ولكننا لن نستطيع ذلك حتى يبسط السكون ظله علينا . مثل هذا السكون لن نستطيع أن نحدثه بارادتنا — فمن الخطأ أن نظن أن الكف عن الضجيج يكفى لكى يولد عنه الصمت ، والا كان صمتا أجوف ميتا ، يعلو هو نفسه على كل ضجيج — بل ينبغى أن ينبع من نفوسنا ، حتى لنستطيع ان نسمعه ونتنفسه . ان أعظم الأشياء ليس هو أعلاها صوتا ، وأعمق الآلام ليس أشدها صراخا . واذا كانت الطبيعة — كما يقال — تفزع من الفراغ ، فانها ولا شك تفزع من الضجيج ، هذه الصورة الحديثة من الفراغ والضياع . الطبيعة العظيمة دائما صامتة

---

(٥١) كما يقول فى مذكراته التى دونها فى كراسات الايام والسنين لعام ١٨٠٣

(٥٢) من رسالة اليه فى ٢٨ ابريل ١٧٩٧

(٥٣) الى فون رينهارد فى ٨ مايو ١٨١١

(٥٤) من حديث مع بوساريه فى ٢٢ أكتوبر ١٨٢٦ .

(٥٥) من رسالة الى ياكوبى فى ٢١ اغسطس ١٧٧٤

وساكتة ــ حتى هـدير البحـر وثورات البراكين وهزيم الرعود لا يجرح السكون ــ لأنها تباشر عملية الخلق المستمرة فى سكون ، وتصنع المعجزات فى صمت . ولا يجرح سـكون الطبيعـة العظيمة الا الصوت البشرى ، ومن هنا كانت أهميته وخطورته فى آن واحد . وقديما استطاع الشاعر العربى أن يستأنس بالذئب اذا عوى . حتى اذا صوت انسان كاد يطير ! ترى لو بعث هذا الشاعراليوم فأين يجدشبرا من عالمنا البائس المحبوب لا « يطير » فيه الانسان ، بعد أن وصلت ضجة الآلة والطائرة والحنجرة الى كل غـابة « عـذراء » ، وتوغلت فى كل صـحـراء « ساكنة » ؟ !

ما أكثر ما يدين به الانسان للصمت والسكون ، اثمن شىء لأنه اندر شىء !

* * *

ليس هذا الصمت مفتاحا سحريا يحل جميع المشاكل ــ فمن السخف والسـذاجة أن نتصـور هذا ــ ولا هو كهف يلجأ اليه المتعبون ليغلقـوا على انفسهم أبوابه . ولكن الصمت والقدرة عليه ضرورة يحتاجها الانسان الحديث لكى يعرف من جديد قيمة التركيز ــ اب الفضائل جميعا ــ ويتذكر أن العمل الجاد هو دائما العمل الصامت . (**ما أكثر ما تمنيت ــ والأمنية لا شك سخيفة بقدر ما هى مستحيلة ! ــ ان تتوقف اذاعات العالم عن الارسال يوما واحدا فى كل عام ، حدادا على الصمت الذى قتلته الى الأبد ، بطوفان ضجيجها الذى يغرق البشرية ليل نهار !)**

* * *

ما من عمل عظيم الا وهو وليد الصمت ، ولا شجرة مثمرة الا وقد نمت بذرتها فى ظلال الصمت . واذا كان اليونان القدماء ــ وكم كان يحلو لهم أن يقضوا حياتهم اليومية فى « الدردشة » مع بعضهم ! ــ قد عرفوا الانسان بأنه حيوان ناطق ، ففى استطاعتنا ايضا أن نعرفه بأنه حيوان صامت ، بل أن نزيد على ذلك فنقول انه الحيوان الوحيد الذى يمكنه أن يصمت.

ذلك أنه لا يستطيع ان يصمت الا من يستطيع أن يتكلم ، فالحيوان والابكم لا يقدران على الصـمت ، لأنهما لا يقدران على الكلام (أى على اللغة المنطقية المعقولة) . وليس الصمت كما قلنا مجرد امتناع عن الكلام ــ والا كانت الحكمة ملكا مشاعا لكل من يغلق فمه ! ــ ولكنه امكانيـة من امكانيات اللغة ، باعتبارها أحد الأسس التىيقوم عليها وجود الانسان فى العـالم . وهو قبل كـل شىء نظام ، وتربية ، واستعداد ، نظام يخضع له الانسان بارادته وهذه هى قمة الحرية ، وتربية للنفس والعقل على التركيز على « الواحد » وطـرح « الكثير » ، واسـتعداد للمعرفة ولسماع صوت الحقيقة . وهو بعد هذا كله رمز شجاعة وأمل ، لأنه يقربنا من مركز وجودنا ووجود العالم بقدر ما تبعدنا الثرثرة اليائسة عنه .

* * *

يقول جوته : « **ان المثقفين ومن يعملون عـلى تثقيف غيرهم يحيون حياتهم بغير ضجيج** » . وليس أولى من المثقفين فى بلادنا بتفهم هذه الكلمة . فيوم نعرف أن الثقافة ليستبالذراع ولا بالحناجر العالية ولا هى سوق يتصايح فيه البـاعة على بضـاعتهم ويتهالكون على الشهرة والكسب بأى ثمن ، عندئذ نستطيع أن نقول اننا نعرف حقا ما تحملـه هذه الكلمة من الجد والمسئولية والالتزام .. وغيرها من المعانى التى يعجب الانسان كيف لم يمـل معظم المثقفين من ترديدها طوال السنوات الأخيرة . وقد يكون من الخير أن يتطلع الانسـان من حين الى حين الى جبهة عالية مضيئة تنير له الطريق الذى يتعثر فيه . فاذا عرف القارىء من هذه النصوص التى أوردتها عن جوته قيمة العمل الصامت الجاد ، فحسب صاحبها منه هذا الجزاء ، أو قل هـذا العزاء .

* اعتمدت فى هذا المقال على رسائل جوته وبخاصـة رسائله الى شيللر ، كما اعتمدت اعتمادا كبيرا على كتيب قيم للفيلسوف المعاصر يوسف بيير بعنوان « حول صمت جوته » صدرت الطبعة الاولى منه فى عام ١٩٥١ فى مطبعة كوزل ، ميونخ ضمن سلسلة كتب هو فى لاند :



بقلم : الدكتور حسين نصار

كل شاعر له حيــاته الخاصــة ، التى تجــذب الدارســين وتدفعهم الى أن يحاولوا اقتفاء آثارها وتتبع تطـورها من مرحلة الى أخرى . والشاعر الذى نحن بصدده : « بشر بن أبى خازم الأسدى » ، كتب عنه بعض من كتب عن الجاهليين من شــعراء العربية ، فكشفوا عن بعض أحداث حياته .

وكل ديوان له حياته الخاصة أيضا ، التى يجب أن تلقى من الدراســة مثل ما تلقى حياة الشاعر أو أكثر . والديوان الذى نحن بصدده : «ديوان بشر» ، حققه مؤخرا الدكتور عزة حسن ، وأصدرته مديرية احياء التراث من وزارة الثقافة والارشاد القومي فى القطر السورى . ولكن حياته لا تزال فى حاجة الى من يحاول جلاء جوانبها ومراحلها .

وأقدم اشارة عثرنا عليها الى شعر بشر ما جاء فى احدى نقائض الفــرزدق (٢٠ ــ ١١٠ هـ) . فقد الف شعراء النقائض أن يثنوا على قدراتهم الشعرية ، ويفتخروا بمواهبهم . وجــرى الفــرزدق على هذه السنة ، وذكر فى النقيضــة التى أشرت اليها أسماء الشــعراء القدمــاء الذين اطلــع على أشــعارهم واستلهمها ، فقال :

وهب القصائد لى النوابغ اذ مضــوا
وأبويزيد ، وذوالقروح ، وجرول (١)

وواصل ايراد الأسماء ، التى يهمنا منها قوله :

والجعفـــــرى ، وكان بشر قبـــــله
لى من قصــــائده الــكتاب المجمــل

أراد بالجعفرى لبيد بن ربيعــة ، وببشر ابن أبى خازم . واذن كان عند الفــرزدق « ديوان صغير » يضم شعر بشر بن أبى خازم ، فى ذلك الوقت المبكر من تاريخنا (٢) .

ثم جمع أبو عبيدة معمر بن المثنى (١١٠ ــ حوالى ٢١٠) شــعر بشر وشرحــه ، وبقى هــذا الديوان منسوخا بخط أبى عبيدة الكوفى الى أن وقع بين يدى عبدالقادر بن عمر البغدادى صاحب خزانة الأدب (٣) المتوفى ١٠٩٣ هـ .

وذكر ابن النديم (٤) أيضا أن الأصمعى (المتوفى بين سنتى ٢١٥ و ٢١٧) ، وتلميذه ابن السكيت (المتوفى بين ٢٤٣ و ٢٤٦) ، وأبا سعيد السكرى (٢١٢ ــ ٢٧٥) جمعوا شعر بشر أيضا .

ودخل أبو على القالى (٢٨٨ــ٣٥٦) الأندلس فى سنة ٣٣٠ ، مصطحبا عدة كتب من أمهات العربية ، وكان منهــا ديوان بشر . فقد رواه محمــد بن خير الأشبيلى (٥) عن أبى بكر محمد بن عبد الملك وغير واحد من شيوخه ، عن أبى على حسين بن محمد

الغساني ، عن أبي مروان عبد الملك بن سراج وغيره من شيوخه . وكان ابن سراج يروى عن أبي سهل يونس بن أحمد الحراني ، عن شيوخه الذين منهم أبو مروان عبيد الله بن فرج الطوطالقي وأبو الحجاج يوسف بن فضالة وأبو عمر أحمد بن عبد العزيز ، وهم الرواة عن أبي علي القالي .

وأورد المفضل الضبي (المتوفى حوالي ١٧١ هـ) في فضلياته اربع قصائد من شعر بشر . ثم أورد أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (الذي يظن انه كان في أواخر القرن الثالث) في جمهرته واحدة. ثم روى هبة الله بن الشجري (المتوفى ٥٤٢ هـ) في حماسته واحدة ، وفي مختاراته ستا . وارتفع العدد عند محمد بن المبارك (الذي كان في بغداد في ٥٨٨ ـ ٩ هـ) في منتهى الطلب من أشعار العرب الى احدى عشرة قصيدة .

ثم اختفى الديوان ولم يسمع أحد له بنبأ . فلم يذكره أحد من الذين كتبوا عن التراث العربي مطبوعه ومخطوطه . ولكن قدر لشعر بشر أن يبعث مرة أخرى في صورته الكاملة . فعثر الدكتور عزة حسن على نسختين منه في أثناء جولاته بتركيا . وجد الأولى في كتاب يضم مجموعة دواوين ، وتحفظه دار الكتب في احدى المدن النائية في أواسط هضبة الأناضول ، الى الشمال الشرقي من أنقرة ، وتسمى جوروم ، تحفظه تحت رقم ٢٢٦٢ . ووجد النسخة الثانية في مجموعة دواوين يضمها كتاب أيضا . محفوظ تحت رقم ١٣٦١/١ ، بين مخطوطات الشيخ اسماعيل صائب ، في مكتبة كلية اللغات والتاريخ بجامعة انقرة . واعتمد الدكتور عزة على هاتين النسختين في تحقيق الديوان ، الذي أصدرته له مديرية احياء التراث القديم من وزارة الثقافة والارشاد القومي في الاقليم السوري ، في سنة ١٣٧٩ هـ = ١٩٦٠ م.

وقدم الدكتور عزة حسن بين يدي الديوان مقدمة طويلة ، درس فيها حياة الشاعر . واستهل هذه الدراسة بقوله (٦) : « اننا لا نعرف شيئاعن تاريخ ميلاد بشر بن أبي خازم ولا عن تاريخ وفاته ، ولكننا نستطيع أن نعين العصر الذي عاش فيه » . وانتهى بعدأن فحص ماوصل اليه من أخبار الى أن يقول(٧) « وخلاصة القول ان الروايات الصحيحة التي وردت في المصادر القديمة المختلفة عن بشر بن ابي خازم تدل كلها على أن هذاالشاعر قد عاش في النصف الثاني من القرن السادس من الميلاد ، وانه كان حيا في زمن قريب من وقت ظهور الاسلام . وهذه نتيجة حاسمة ترد قول ابن قتيبة في الشعر والشعراء بأنه جاهلي قديم » .

وربما كان بيت الفرزدق السابق ايراده يؤكد ماانتهى اليه المحقق ، اذ يذكر أن بشر بن أبي خازم كان قبل لبيد بن ربيعة ، الشاعر المخضرم .

ولكن ما ينسب الى بشر في مدح عمرو بن أم اناس (٨) يزلزل من هذا الاطمئنان. فالمؤرخون مختلفون في شخصه اختلافا كبيرا . ذهب بعضهم الى انه عمرو بن حجر الكندي(٩)، جد امرىء القيس الشاعر الذي يظن أنه مات بين عامي ٥٣٠ و ٤٥٠ م ، وجد عمرو بن هند ملك الحيرة الذي مات في سنة ٥٦٨ أو ٥٦٩ م أيضا . ويبعد هذا الرأى بالشاعر كثيرا عن العصر الذي وضعه فيه الدكتور عزة حسن ، ويقربه مما قاله ابن قتيبة ، الذي ربما كان ينظر الى هذه المدائح حين قال ماقال .

وذهب آخرون الى أنه ابنه الحارث(١٠) ، الذي مات حوالي سنة ٥٢٨ م . ولما كان الشاعر يسمى ممروحه عمرا ، فقد استبعد الحارث .

وذهبت فئة ثالثة (٢١) الى أنه الحفيد : عمرو بن الحارث بن حجر ،أي عم امرىء القيس .ومال الدكتور عزة الى ان يكون ممدوح بشر هو ذلك الرجل ، وقال(١٢) : « كان الحارث قد ولى أبناءه في حياته على قبائل العرب . ولعله كان قد ولى ابنه عمرا على بكر ابن وائل ، ومنهم أمه .. ولعل بشرا قد مدح عمرو ابن أم اناس قبل مقتل أخيه حجر بن الحارث ، وقبل نشوب الحرب بين آل آكل المرار ملوك كندة وبين بني أسد قوم بشر » .

وقد كان للحارث ابن يسمى عمرا حقا . خاطبه عبيد بن الأبرص بقوله (١٣) :

يا عمرو ، ما راح من قوم ولا ابتكروا
الا وللموت في آثارهم حادى

يا عمرو ، ماراح من قوم ولا ابتكروا
الا تقرب آجال لميعاد

فانظر الى فىء ملك انت تاركه
هل ترسين أواخيه بأوتاد ؟

ثم ذكر عبيد أن بني أسد قتلوا عمرا هذا ، قال (١٤) :

ويوم الرباب ، قد قتلنا همامها
وحجرا وعمرا قد قتلنا كذلكا

وتتفق اشارة عبيد الى ملك عمرو مع وصف بشر له في قوله (١٥) :

فـالى ابن أم أناس أرحـل ناقتى
عمرو ، ستنجح حـاجتى او تزحف
ملك ، اذا نزل الوفـود ببـابه
غـرفوا غـوارب مـزبد لا ينزف

ويجعلنا ذلك نقول ان بشر بن أبى خازم عاصر عبيد بن الأبرص ، ولكنه كان أصغر منه ، وشاهد زوال نفوذ الأمراء الكنديين . ويبقى أمر يحتاج الى بحث وتعليل : كيف ولماذا مدح بشر عمرا أمير بكر ابن وائل ، وأهمل حجرا أمير قومه بنى أسد ؟ ولماذا ويبدو على حديثه عن مقتل حجر أنه حديث عن ماض بعيد (١٦) ؟

وأحسب ان بشرا كان نصرانيا. فقد استمد بعض صوره من تلك الديانة . هجا بنى الحداء ــ وكانوا عرجانا كلهم ــ فقال (١٧) :

لله در بنى الحـداء من نفـر
وكل جـار على جيرانه كلـب
اذا غدوا ــ وعصى الطلح أرجلهم ــ
كما تنصب وسـط البيعة الصلب

وكشف فى بيت آخر عن ايمانه بالثواب والعقاب فى الآخرة ، حين قال (١٨) :

نعفـوت عنهـم عفـو غير مثرب
وتركتهـم لعقـاب يوم سرمـد

ولجأ الى ثقافته الدينية ايضـا فى اعتذاره الى أوس بن حارثة الطائى ، فقال (١٩) :

وانى الى أوس ليقبـل عـذرتى
ويعفو عنى ــ ما حييت ــ لراغـب
فهـب لى حيـاتى ، فالحيـاة لقائم
بشـكرك فيهـا خير ما انت واهـب
فقل كالذى قال ابن يعقوب يوسـف
لاخوته ، والحـكم فى ذاك راسـب

يريد ماحكاه عنه قوله تعالى فىسورة يوسف(٢٠): « قال : لا تثريب عليكم اليوم يغفر الله لكم ، وهو أرحم الراحمين » .

ويبـدو ان بشرا كان واسـع الثقافة ، متعـدد الوانها . فلم يعتمد فى صـوره الشعرية على الدين وحده ، بل اعتمد على منابع اخرى . فقد قال فى بيت له (٢١) :

وطـائر اشرف ذو خـزرة
وطـائر ليس له وكـر

والأشرف : الخفاش ، سمى بذلك لأن لأذنيه حجما ظاهرا . والخزرة : إنقلاب حدقةالعين نحو اللحاظ. أما الطائر الذى ليس له وكر ، فهو طائر يتحدث عنه البحريون ، ويقولون : انه لا يسقط الا ريثما يجعل لبيضه أفحوصا من تراب ، ويفطى عليه ، ثم يطير فى الهواء . فالشاعر اذن على صلة باقوال البحارة وخرافاتهم .

واوحت اليـه تلك الصلة بأبيات وصـف فيها السفينة ، وهو وصف قليل فى الشعر العربى . قال (٢٢) :

اجـالد صفهـم ، ولقـد أرانى
علـى قـرواء تسـجد للرياح
معبـدة السـقائف ذات دسر
مضبـرة جوانبهـا رداح
اذا ركبـت بصاحبهـا خليجـا
تذكـر مـا لديه من جنـاح
يمـر الموج تحـت مشـجرات
يلين الماء بالخشـب الصحـاح
ونحـن على جـوانبها قعـود
نفض الطـرف كالابل القمـاح
فقد أوقـرن من قسـط ورنـد
ومن مسـك أحم ومن سـلاح
فطابـت ريحهـن وهن جـون
جـآجئهن فى لجـج مـلاح

ومن الطريف ان تستحيل الخرافة من معرفة الشاعر الى قصة تدور حوله هو . اذ روى الميدانى فى مجمع الأمثال ١ : ١٢٧ (٢٣) زعموا أن بشر بنأبى خازم الأسدى خرج فى سـنة أسنت فيها قومه وجهدوا . فمر بصوار منالبقر واجل من الأروى(٢٤) فذعرت منه ، فركبت جبلا وعرا ليس له منفـذ . فلما نظر اليها قام على شـعب من الجبل ، وأخرج قوسه ، وجعل يشير اليهاكأنه يرميها ، ويقول(٢٥):

انـت الذى تصنـع ما لم يصنـع
انـت حططـت من ذرى مقنـع
كل شـبوب لهـق مولـع

فجعلت تلقى انفسها فتكسر . وجعل يقول أيضا : تتابعى بقر ، تتابعى بقر ، حتى تكسرت . فخرج الى قـومه ، فدعـاهم اليها . فأصـابوا من اللحم ما انتعشـوا به » .

وتنتظم صورة القصيدة عند بشر انتظامـا تاما ، حتى اننا لا نغالى اذا قلنا انه يبنى قصيدته فى جميع الموضوعات التى تعرض لها بناء واحدا يكاد لا يحيد عنه . فاذا استثنينا المقطـوعة ٢٢ التى يخلصها للمدح ، وجدنا جميع مدائحه تفتتح بالغزل، وتختتم بالمدح ، ويفصل بين الغرضـين فيهـا عدا واحدة

وصف للناقة ، وتفتتح كل فخرياته بالغزل وتختتم بالفخر ، سوى اثنتين كان الختام فى احداهما لوصف السفينة وفى الأخرى لوصف الفرس . وقد أتى بهذا الوصف فى معرض الفخر أيضا . وفصل بين الغزل والفخر فى أكثر من نصف هذه الفخريات بوصف للناقة • وتنجلى الظاهرة نفسها فى الأهاجى مع انخفاض النسبة • ولا تتغير الصورة تغيرا تاما الا فى المراثى التىيخلصها للرثاء والتغنى بأمجاد الميت• ووصل الينا أربعة قصائد تستهل بالغزل الذى ينتقل منه الى وصف الناقة ، ولا نجد فيها غرضا آخر ، وربما سقط الغرض الأصيل منها •

واذن فبناء القصيدة عند بشر يقوم على تصور محدد ولازم عنده : غزل ، فوصف للناقة ، فالغرض الأصلى منها . وذلك هو التصور الذى توصل اليه النقاد للقصيدة العربية فى المدح خاصة . وهو عند بشر أوسع نطاقا لأنه شمل المدح وغيره . ويشعر المرء فى بعض القصائد ان بشرا انما ينسب أو يصف الناقة لأن ذلك واجب عليه لا لحاجة انفعالية عنده . ولعل أبرز مثال لذلك قوله فى مطلع قصيدته فى هجاء خالد بن المضلل (٢٦)

عفت أطلال مية بالجفير
فهضب الواديين فبرق اير
تلاعبت الرياح الهوج منها
بذى حرض معالم للبصير
وجر الرامسات بها ذيولا
كأن شمالها بعد الدبور
رماد بين اظآر ثلاث
كما وشم الرواهش بالنؤور
ألا أبلغ بنى عدس بن زيد
بما سنوا لباقية الختور

ويتجلى أيضا فى وصفه الناقة فى قوله (٢٧) :

فسل الهم عنك بذات لوث
صموت ما تخونها الكلال
ترى الطرق المعبد من يديها
لشذان الحصى منه انتضال
تخر نعالها ، ولها نفى
نفى الحب تطحره الملال
الا تنسى الكئور ، وكل شىء
من الأخلاق تنتجع الرجال

بل ينتظم وصفه للناقة نفسه. فهو لا يكاد يذكرها الا حينما تحدق به الهموم ، اذ يتخذ منها أداة التسلية والتعزى . ولم يذكرها فى غير ذلك من الأغراض كالرحلة المجردة أو الفخر بتجمل مشاق السفر الا مرتين . وفى كثير من الأحيان يشبهها بالثور الوحشى • فان فعل فلابد أن يذكر طرفا من حياة هذا الثور ومايصيبه من جليد فى الصباح ، ومايشترك فيه من معارك مع القانصين وكلابهم ويشبهها فىأحيان أخرى بالحمار الوحشى، أوالنعامة، ولا يلتزم معهما صورا محددة •

ولم يكن بشر بن أبى خازم مكتمل الحس الموسيقى ، حيال القافية خاصة ، فخرج على ما يشترط فى الروى من اتحاد فى الحركة ، ذلك العيب المعروف بالاقواء . وقد تنبه معاصروه الى ذلك، قيل(٢٨) كان فحلان منالشعراءيقويان: النابغة وبشر بن أبى خازم. فأما النابغة فدخل يثرب فهابوه أن يقولوا له : لحنت وأكفأت ، فدعوا قينة وأمروها أن تغنى فى شعره ، ففعلت • فلما سمعها تغنى :

أمن آل مية رائح أو مغتد
عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غدا
وبذاك خبرنا الغراب الأسود

فطن لموضع الخطأ فلم يعد اليه . وأما بشر بن أبى خازم فقال له أخوه سوادة : انك تقوى . قال : وما ذاك »قال : قولك :

ألم تر أن طول الدهر يسلى
وينسى مثلما نسيت جذام
وكانوا قومنا ، فبغوا علينا
فسقناهم الى البلد الشآمى

أحق ما رأيت أم احتلام
أم الأهوال اذ صحبى نيام

فقال بشر : قد تبينت خطئى ولست بعائد. وقال أبو عبيدة : فلم يعد . وخالفه الدكتور عزة حسين فقال : الحقيقة أن بشرا عاد الى الاقواء فى شعره مرة بعد مرة ، حتى عرف به ، وشاع ذلك عنه بين النقاد وفى كتب الأدب .

وينتشر الاقواء حقا فى ديوان بشر انتشارا واسعا (٢٩) ولكنه غلب على قصيدته العينية التى استهلها بقوله (٣٠) :

عفا رسم برامة فالتلاع
فكثبان الحفير الى لفاع
فجنب عنيزة فذوات خيم
بها الغزلان والبقر الرتاع

وختمها بقوله :

وكم من مرضع قد غادروها

لهيـــف القلب كاشـــفة القناع

ومن اخـرى مشـابرة تنـادى :

ألا خليتمـــــونا للضـــياع

وكل غضـــارة لك من حبيـــب

لها بك أو لهـــوت به متـــاع

قليلا ، والشـــباب ســحاب ريح

اذا ولى فليـــس له ارتجـــاع

ولكننى لا أستطيع أن أحكم اذاماكان هذا الاقواء قبل تنبيه أخيه أم بعده ، ولست ادرى علام استند الدكتور عزة فى حكمه .

وتتجلى فى شعر بشر ظاهرة أخرى ، لم اجد احدا من القدماء نبه عليها . فالقاعدة عند شعراء العرب ونقادهم ان البيت وحدة مستقلة ، يجب أن يكون منفصلا عما قبله وعما بعده . ولكن بشرا كثيرا ما انتهك هذه القاعدة ، وجعل الأبيات مترابطة نحويا . وكان هذا الرباط واهيا فى بعض الأبيات ، يأذن به بعض النقاد ، اذ لا يضر وحدة البيت ضررا واضحا . مثال ذلك أن يؤخر الخبر ، كقوله (٣١):

ومعترك ـ كأن الخيـــل فيـــه

قطا شرك يشـــب من النــواحى

شهدت ، ومحجـــر نفســت عنه

رعاع الخيـــل تنحـــط فى الصياح

أو ان يؤخر الحال فى مثـل قوله (٣٢) :

ثوى فى ملحـــد لا بد منـــه

كفى بالمـــوت نأيا واغتـــرابا

رهين بـــلى ، وكل فتى ســـبيلى

فأذرى الدمـــع ، وانتحبى انتحابا

ولكنه أخر المفعول المطلق « قليـلا » فى الأبيـات العينية التى أوردتها شاهدة على الاقواء ، وأخـر المفعول به فى مثل قوله (٣٣) :

شـــوازبا كالقنا ، قودا ، أضر بهـــا

شم العـــرانين ابطال هم خلفـــوا

أباهم ، ثم مـــا زالوا عـــلى مثـــل

لا ينكلون ، ولا هم فى الوغى كشـــف

وأخر جملة « اذا » عنها فى قوله :

وكعبـــا فســـائلهم والربـــاب

وســـائل هـــوازن عنـــا اذا ما

لقينـــاهم كيـــف نعليهـــم

بواتر يفـــرين بيضـــا وهاما

وتلك أمور لا يتسمح فيها أحد .

واخذ ابن طباطبا فى كتابه « عيار الشعر » أشياء فى أبيات له ، فتقبلها عنه النقاد بعده ، قال (٣٥) :

من الأبيات التى زادت قريحة قائليها على عقولهم .. قول بشر :

تـكن لك فى قومى يـــد يشكرونها

وايدى الندى فى الصالحين قـــروض

فلم يعجب بقوله : الندى قرض ، لأن ذلك تناف مع تصوره للكرم ، ولم يتسق مع المبالغة التى كان النقاد يحبونها فى المدح ، وغفل عن حقيقة موقف بشر من أوس بن حـارثة الذى يخاطبه بالبيـت ، وانه لا يمدحه تكسبا ، وانما ليبقى على حياته ، والرجلان من أشراف قومهما .

وقال ابن طباطبا فى فصـل « التشبيهات البعيدة الغلو » (٣٦) ومن التشبيهات البعيدة التى لم يلطف أصحابها فيها ، ولم يخرج كلامهـم فى العبارة عنهـا سلسا سهلا .. قول بشر بن أبى خازم :

وجـــر الرامســـات بها ذيولا

كأن شـــمالها بعـــد الدبور

رمـــاد بين اظـــآر ثـــلاث

كما وشـــم النواشـــر بالنؤور

فلم يعجب بتشبيه رياح الشمال والدبور بالرماد ، لأن وجه الشبه غير واضح فى تصور الناقد . ولكن الشاعر أراد هـذه الرياح حين تحمل الغبار بدليـل تسميتها « الرامسات » ، فشبه هبوبها حينئذ من الشمال مرة ، ومن الجنوب أخرى ، بالرماد المتطاير بين حجارة القدر لا تعرف له اتجاها .

ولم تقتصر تجربة بشر مع النقاد على العيب ، بل كان الاعجاب أكثر وأفسح مـدى . وقد أشرت الى ما اختاره له المؤلفون من قصائد . كذلك أعجب أبو عمرو بن العلاء بقصيدته التى مطلعها (٣٧) :

أحـــق ما رايـــت أم احتـــلام

أم الأهـوال اذ صحبى نيـــام

وقال عنها : « ليس للعـرب قصـيدة على هذا الروى أجود منها . وهى التى ألحقت بشرا بالفحول» . ووقع على هذه القصيدة ايضا اختيار المفضل ومحمد بن المبارك . واتفق المفضـل والقرشى وابن المبارك على الاعجاب بقصيدته (٣٨) :

لمـــن الديار غشـــيتها بالأنعـــم

تبـــدو معالمهـــا كلـــون الأرقم

واتفق المفضل وابن المبارك على الاعجاب بقصيدتين اخريين ، وابن الشجرى وابن المبارك على الاعجاب بثلاث غيرها .

واعجب النقاد بأبيات بعينها من شعر بشر ايضا . قال الأصمعى : ما وصف احد الثغر الا احتاج الى

قول بشر بن أبي خازم (٣٩) :

يفلجن الشفاه عن اقحوان
جلاه غب سارية قطار

ولم يرض الشريف المرتضى عن هذا الحكم ، فعقب عليه قائلا : « فأما قول بشر في وصف الثغر فأحسن منه واكشف واشد استيفاء قول النابغة :

كالاقحوان غداة غب سمائه
جفت أعاليه ، وأسفله ند

فانما وصف أعاليه بالجفوف ، ليكون متنورقا متنضدا غير متبلد ولا مجتمع فيشبه حينئذ الثغور ، ثم قال : واسفله ند ، حتى لا يكون قحلا يابسا ، بل يكون فيه الفضاضة والصقالة ، فيشبه غروب الأسنان التي تلمع وتبرق » .

وذهب أبو أحمد العسكري الى ان الحسين بن الضحاك اخذ من بيت بشر قوله :

فبت في ليلة منعمة
ألثم درا مفلجا بفمي

ولا صحة فيما قال ، فالصورتان الشعريتان متباعدتان ، الى جانب أن العرب كانوا يحبون الأسنان المتباعدة المفلجة .

وأعجب ابن طباطبا بالأبيات الآتية لبشر ، وقال عنها (٤٠) : من القوافي الواقعة في مواضعها ، المتمكنة في مواقعها ، قول بشر :

فما صدع بجبة أو بشسوط
على زلق زوالق ذي كهاف
تزل اللقوة الشغواء عنها
مخالبها كأطراف الأشافي
بأحرز موئلا من جار أوس
اذا ما ضيم جيران الضعاف

وأعجب الفرزدق وجرير بأبيات من بائيته ، قال ابن رشيق(٤١) :«سئل الفرزدق مرة:من أشعر الناس؟ فقال : بشر بن أبي خازم . قيل له : بماذا ؟ قال : بقوله :

ثوى في ملحد لا بد منه
كفى بالموت نأيا واغترابا

ثم سئل جرير ، فقال : بشر بن أبي خازم . قيل : بماذا ؟ قال : بقوله :

رهين بلى ، وكل فتى سيبلى
فشقي الجيب ، وانتحبي انتحابا

فاتفقا على بشر بن أبي خازم كما ترى » .

وعلق الدكتور عزة حسن محقا على هذا الرأي منهما فقال (٤٢): ورأي الشاعرين الكبيرين الفرزدق وجرير في بشر من الاحكام السريعة الساذجة التي تقوم على الاعجاب الفردي ببيت من الشعر في وقت معين من الأوقات . ومثل هذا الرأي لا يعني شيئا أكثر من جودة بيت الشعر المذكور وبراعة الشاعر فيه » .

ولكن أهل الكوفة غالوا في بشر فقدموه على غيره من الشعراء ، وأطلقوا القول فيه ولم يقصروه على أبيات معينة . قال البغدادي (٤٣) : «قال الأصمعي: سألت بشارا عن أشعر الناس ، فقال ، اجمع أهل البصرة على امرىء القيس وطرفة ، وأهل الكوفة على بشر بن أبي خازم والأعشى .. » .

وكشف الدكتور عزة عن سر هذا الغلو وغلته ، فقال(٤٤): «ولكننا لانوافق أهل الكوفة على رأيهم في اجماعهم على تقديم بشر على سائر الشعراء . ونرى في اجماعهم على تقديمه على الشعراء أثرا من آثار العصبية القبلية . فقد كان في الكوفة جماعات كبيرة من بني أسد قوم بشر .. »

وتوسط محمد بن سلام الجمحي(٤٥) فوضع بشرا في الطبقة الثانية من طبقات فحول العصر الجاهلي ، مع أوس بن حجر ، وكعب بن زهير ، والحطيئة .

وأخيرا ، فان ما كشفت عنه من عناية الرواة والنقاد بشعر بشر بن أبي خازم ، ومن انتظام بناء القصيدة عنده على صورة محددة ، يلقي اضواء جديدة على القضية التي أثارها الجاحظ ، ويجعلنا قادرين على رفضها رفضا قاطعا . فقد طعن الجاحظ في شعر بشر وشكك فيه حين قال (٤٦) : «وقد طعنت الرواة في هذا الشعر الذي أضفتموه الى بشر بن أبي خازم من قوله (٤٧) :

والعير يرهقها الخبار ، وجحشها
ينقض خلفهما انقضاض الكوكب

فزعموا أنه ليس من عادتهم أن يصفوا عدو الحمار بانقضاض الكوكب ، ولا بدن الحمار ببدن الكوكب . وقالوا : في شعر بشر مصنوع كثير ، مما قد احتملته كثير من الرواة على أنه من صحيح شعره » .

وقد ناقش الدكتور ناصر الدين الأسد قول الجاحظ هذا نقاشا طويلا ، نستطيع ان نجمله فنقول(٤٨):« نثر الجاحظ في كتابيه (الحيوان والبيان) اشارات متفرقة عبر بها عن شكه فيما أورده من شعر ، وهو شك قد يوهم بالتحقيق والتمحيص ، ولكن السياق الذي ورد فيه هذا الشك سياق له دلالة خاصة .. فهذه الاشارات الكثيرة الى وضع الشعر وردت كلها في موطن واحد ، وهو حديثه عن علامات النبوة وانقضاض الكواكب ، في معرض رد الجاحظ

على من يزعم ان انقضاض الكواكب امر معروف فى الجاهلية وقد ذكره الشعراء الجاهليون فى شعرهم ، ومن هنا ذهب بعضهم الى انه : ليس فى انقضاض الكواكب دلالة على النبوة . فكان من بين ما رد به الجاحظ على هؤلاء أن شكك فى هذا الشعر ودفعه وذهب الى أنه مصنوع . فالجاحظ اذن لم يشك فى هذا الشعر لأن تحقيق الشعر وتمحيصه غايته ومقصده ، وانما اتخذ ذلك سبيلا ، من سبل كثيرة اصطنعها ، للرد على مناظريه أو المخالفين له فى الرأى » .

وأكمل الدكتور عزة حسن النقاش ، فقال (٤٩) : « وكأنى بالجاحظ قد احس بذكائه ان رايه فى شعر بشر ينقصه البرهان ، ولا يدعمه الدليل من أقوال علماء الشعر ورواته . فانصرف بعقله الى برهان يستمده من روح الشعر العربى وطريقته ، وذلك قوله : « فزعموا أنه ليس من عادتهم أن يصفوا عدو الحمار بانقضاض الكواكب » . ونحن نتساءل ونقول : من هم هؤلاء الذين زعموا ذلك ؟ لماذا لم يذكر الجاحظ أسماءهم ، ولماذا لم يسند قوله اليهم ؟ .. ولكننا نقول بأن هذا التشبيه ، وهو تشبيه عدو الفرس أو ثور الوحش أو العير بشىء آخر ينقض فى سرعة وقوة كالصخرة والسيل والمطر والصقر والبازى ، نقول ان هذا التشبيه شائع معروف فى شعر العرب ، وفى شعر الجاهلية منه بصورة خاصة ..

وديوان بشر يغنينا عن كل نقاش ، لأن ما فيه من انتظام واتساق وظواهر يحتم ان تكون جملة ما فيه من شعر من نظم شاعر واحد . أما القصائد التى اختلط بعض أبياتها بأبيات شعراء آخرين ، كمعوذ الحكماء ، واوس بن حجر ، والمسيب بن على ، والمتلمس ، فهى قليلة . وربما استطعنا اذا طبقنا عليها ما تكشف لنا من أسلوب بشر فى شعره ان نحقق نسبتها ، وان نصل الى وجه اليقين فيها .

قصيدة بشر التى رثى فيها نفسه ،
وأعجب بها ابن الشجرى وابن المبارك .

اغار بشر وقومه على الأبناء من بنى صعصعة . فالتقى بشر بغلام شجاع من بنى وائلة ابن صعصعة فاقتتلا . فرماه الغلام بسهم فأصابه ، ولكن بشرا استطاع ان يأسر الغلام . وفى الطريق اشتد الألم على بشر وأيقن أنه هالك ، فأطلق سراح أسيره . وعندما اجتمع اليه أصحابه أنشدهم قصيدته يصور فيها حال ابنته ، ويرثى نفسه ، ويفخر بقومه . قال :

١ أسائلة عميرة عن ابيها ... خلال الجيش تعترف الركابا
تؤمل أن أؤوب لها بنهب ... ولم تعلم بأن السهم صابا
فان أباك قد لاقى غلاما ... من الأبناء يلتهب التهابا
وان الوائلى أصاب قلبى ... بسهم لم يكن يكسى لغابا
٥ فرجى الخير وانتظرى ايابى ... اذا ما القارظ العنزى آبا
فمن يك سائلا عن بيت بشر ... فان له بجنب الرده بابا
ثوى فى ملحد لا بد منه ... كفى بالموت نأيا واغترابا
رهين بلى ، وكل فتى سيبلى ... فأذرى الدمع وانتحبى انتحابا
مضى قصد السبيل ، وكل حى ... اذا يدعى لميتته اجابا
١٠ فان اهلك ـ عمير ـ فرب زحف ... يشبه نقعه غدوا ضبابا
سموت له لألبسه بزحف ... كما لفت شآميه سحابا
على ربذ قوائمه اذا ما ... شأته الخيل ينسرب انسرابا
شديد الأسر يحمل أريحيا ... اخا ثقة اذا الحدثان نابا
صبورا عند مختلف العوالى ... اذا ما الحرب ابرزت الكعابا
١٥ وطال تشاجر الأبطال فيها ... وابدت ناجذا منها ونابا
فعز على أن عجل المنايا ... ولما ألق كعبا او كلابا
ولما ألق خيلا من نمير ... تضب لثاتها ترجو النهابا
ولما تلتبس خيل بخيل ... فيطعنوا ويضطربوا اضطرابا
فيا للناس ان قناة قومى ... أبت بثقافها الا انقلابا
٢٠ هم جدعوا الأنوف فأوعبوها ... وهم تركوا بنى سعد يبابا

الشرح

(١) تعترف : تسأل عن خبره . والركاب الابل التى تحمل القوم ، ويريد بها القوم أنفسهم .

(٢) أؤوب : أعود . والنهب : الغنيمة . وصاب السهم : أصاب وقصد .

(٣) يلتهب التهابا : من الشجاعة والغضب والبراعة .

(٤) اللغاب : الريش الردىء يكسى به السهم فلا يعتدل ، واذا رمى به لم يذهب بعيدا ولم يصب . نفى عنه الرادءة .

(٥) القارظ : الذى يجنى القرظ ، وهو شجر يدبغ به. والقارظ العنزى : رجل من بنى عنزة خرج يطلب القرظ فمات ولم يرجع الى أهله ، فضربت به العرب المثل للمفقود الذى لا أمل فى رجوعه . يقول لابنته ان رجوعى اليك كرجوع هذا الرجل .

(٦) الرده : الموضع الذى دفن فيه بشر .

(٧) ثوى : أقام . والملحد : القبر الذى عمل له لحد ، وهو الشق الذى يكون فى جانبه لوضع الميت فيه .

(١٠) النقع : الغبار الذى تثيره الخيل فى عدوها ، شبهه بالضباب . والزحف : الجماعة الزاحفون الى العدو .

(١١) سموت له : نهضت . لألبه بزحف : لأشتبك معه بزحف آخر . والشآمية : الريح الآتية من نحو الشام .

(١٢) الربذ : الفرس الخفيف القوائم فى المشى وشأنه الخيل: سبقته .

(١٣) الأسر : الخلق والتكوين . والأريحى : الكريم الذى يرتاح لعمل المعروف . وحدثان الدهر : مصائبه . وناب : نزل .

(١٤) العوالى : الرماح ومختلفها : أى اختلافها عند الطعن واتجاهها اتجاهات شتى . والكعاب : الفتاة التى برز ثديها ويكنون عن اشتداد الحرب بأنها أبرزت الكعاب

(١٥) الناجذ : أقصى الاضراس .

(١٦ ، ١٧) كعب وكلاب ونمير : قبائل من خصوم قومه . وضبت لثته : تحلب ريقها طمعا وحرصا .

(١٨) تلتبس : تختلط . اطعنوا : تطاعنوا بالرماح . واضطربوا : تضاربوا بالسيوف .

(١٩) الثقاف : آلة من خشب فيها ثقب تسوى بها الرماح . يصف قومه بشدة البأس والاقتدار على مغالبة الخطوب، وأنهم كالقناة الصلبة اذ أريد تسويتها انقلبت بالآلة .

(٢٠) أو عبوها : استأصلوها من أصولها . ويباب : خراب .

هوامش مقال ديوان وشاعر

(١) النوابغ : النابغة الجعدى ، والذبيانى ، والشيبانى . وأبو يزيد : المخبل السعدى . وذو القروح : امرؤ القيس . وجرول : الحطيئة .

(٢) انظر مناقشة الدكتور ناصر الدين الأسد لهذا البيت وأمثاله فى « مصادر الشعر الجاهلى » ص ١٦٠ ، ٢٢٩ وغيرهما .

(٣) الخزانة ٢ : ٤٦٣ ــ ٤ .

(٤) الفهرست ١٥٨ .

(٥) فهرسة ما رواه عن شيوخه ٣٩٧ ، ٣٩٩ .

(٦) مقدمة ديوان بشر ٢ ١

(٧) مقدمة ديوان بشر ١٦ .

وانظر ابن الانبارى : شرح القصائد السبع ٥٠٠ .

(٨) ٣٣ ، ١٥٢ . وحرفه المحقق الى عمرو بن ام إياس وانظر

(٩) ابن الانبارى : شرح القصائد السبع ٥٠٠ . ابن عبد ربه: العقد الفريد ٦ : ٨٣ .

(١٠) ابن الانبارى : شرح المفضليات ٤٢٩ . أبو الفرج . الأغانى ٩ : ٨١ .

(١١) ابن الاثير : الكامل ١ : ٢٧١ .

(١٢) مقدمة ديوان بشر ٣٤ .

(١٣) ديوان عبيد ٤٨ . وفىء : ظل . والأواخى : جمع آخية ، وهو الحبل يدفن طرفاه فى الأرض وفيه عصا أو حجر صغير ، فيظهر منه مثل عروة ، تشد اليه الدابة . يريد أن الموت آت على جميع الأقوام من أصبح منهم ومن أمسى ، وأن كل شروق ومساء يراه المرء انما يقربه الى أجله . ويلفت نظر مخاطبه الى ما سيتركه من ملك واسع ، ونعمة سابغة ، ويسأله منكرا : هل يستطيع أن يمسك على نفسه كل ذلك أبدا .

(١٤) ديوان عبيد ٤٨

(١٥) تزحف : من ازحف البعير ، اذا أعيا من طول السفر ،يريد أو لم تنجح . والغوارب : أعالى الموج . والمزبد : البحر المائج الذى يدفع بالزبد ، يريد أنه كريم كالبحر المزبد يغترف من فيضه قاصدوه . وانظر ديوانه ١٥٥ . ولا زال يحتاج الى درس ما قاله الدكتور جواد على : تاريخ العرب قبل الاسلام ٢٤١ ، ٢٤٣ من أن الحارث كان له ابن يسمى عمرا قتله المنذر .

(١٦) ديوان بشر ٢٢ ، ٩١ ، ١٦٦ ، ١٨٣

(١٨) ديوان بشر ٢٢٧ . الجاحظ : البيان ٣ : ٧٥ ، والحيوان ١ : ٣١٦ ، ٦ : ٤٨٤ . والطلح : شجر عظيم له أغصان طوال . والبيعة : الكنيسة .

(١٨) ديوان بشر ٢٢٩ . والمثرب : اللائم .

(١٩) ديوان بشر ٤٢ .

(٢٠) الآية ٩٢ .

(٢١) ديوانه ٢٣٠ .

(٢٢) ديوانه ٤٧ . والقرواء : الناقة الطويلة السنام ، شبه بها السفينة . وتسجد للرياح : تميل معها حيث أمالتها. والمعبدة : المطلية بالقار . والسقائف : الالواح . والدسر : الخيوط من الليف تشد به ألواح السفينة أو المسامير . والمضبرة : المجتمعة الألواح لا فروج فيها . والرداح : الواسعة . والجناح : الاثم ، يريد أن راكبها يذكر ذنوبه لهول ما هو فيه من البلاء . والمسجرات : السفن . والقماح : التى ترفع رءوسها وتغض أبصارها عند الحوض ولا تشرب . وأوقرن : حملن . والقسط : عود هندى يجعل فى البخور والدواء . والرند : عود طيب الرائحة يتبخر به . والاحم : الاسود . والجون : السود . والجآجىء : الصدور . وملاح : أى من الماء الملح .

(٢٣) ديوانه ٢٣٢ .

(٢٤) الصرار : الأجل : القطيع . والأروى : الانثى من الوعول

(٢٥) المقنع : الجبل الذى غطى السحاب أعلاه . والشبوب : الشاب من الثيران . واللهق : الأبيض . والمولع : الذى فيه خطوط من الألوان .

(٢٦) ديوانه ٩٤ : الجفير واير وذو حرض : مواضع والرامسات : الرياح تثير التراب وتدفن الآثار . والشمال : الريح الهابة من الشمال . والدبور : الريح الهابة من الغرب . والاظار : حجارة الموقد ، شبه الرياح المثيرة للتراب بالرماد من أحجار المواقد . والرواهش: عصب وعروق فى الذراع . والنؤور : دخان الشحم يعالج به الوشم ويحشى حتى يخضر . والختور : أسوأ الغدر وأقبحه .

(٢٧) ديوانه ١٦٨ · وانظر ١١٠ ، ١٣٢ ، ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٦٢ ، ١٧٩ ، ١٨٧ . وذات اللوث : الناقة ذات القوة. وتخونها: تنقصها . والكلال : التعب والاعياء . وشذان الحصى : ما تطاير وتفرق منه ، وصف يديها باللطف وعدم اليبس ، ولكنها عندما تسير يتطاير الحصى من تحتها ، وهو ما سماه بالنفى أيضا . وتطحره : ترمى به ، والملال : الرماد الحار أو الموضع الحار .

(٢٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢٢٧ · المرزبانى : الموشح ٥٩ . ابن الانبارى : شرح المفضليات ٦٥٨ . أبو الفرج : الأغانى ١١ : ١٠ . البغدادى : الخزانة ٢ : ٢٦٢ .

(٢٩) ديوانه ٤٠ ، ٧٢ ، ٩٧ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٢٤ ، ١٦١ ،

(٣٠) ديوانه ١٠٩ ، ١١٢

(٣١) ديوانه ٤٦ · وانظر ٢٨ ، ٢٠٨ ، والقطا : طير شبيه بالحمام .والمحجر : المنهزم المحصور . ونفست عنه : فرجت . ورعاع الخيل : جماعاتها . وتنحط : يسمع لها شبه زفير من أجوافها .

(٣٢) ديوانه ٢٧ ، · وانظر ٤٧ ، ١٤١ ·

(٣٣) ديوانه ١١٢ . والشوازب : الضامرة من الخيل. والقود : الطويلة العنق والظهر . وينكل : ينكص ويجبن. والوغى : الحرب . والكشف : الذين ينهزمون ويفرون فى الحرب .

(٣٤) ديوانه ١٨٨ ، كعب والرباب وهوازن : قبائل ، ونعليهم : نضربهم على الرءوس . والبواتر : السيوف القاطعة . ويفرين : يقطعن . والبيض : الخوذات . والهام : الرءوس .

(٣٥) ٩٤ وأنظر الموشح للمرزبانى ٥٩ ، وديوان بشر ١٠٧ ·

(٣٦) ٩٠ ، وانظر الموشح ٨٦ ، والصناعتين ٢٥٨ ، وديوان بشر ٩٤ .

(٣٧) ابن الانبارى : شرح المفضليات ٦٤٨ ، ديوان بشر ٢٠١

(٣٨) ديوانه ١٧٧ . والارقم : الحية التى فى جلدها نقط ، شبه آثار الديار بالنقط التى على ظهر الحية .

(٣٩) ديوان المعانى ١ : ٢٢٨ ، والمصون ١٥ ، ٧٨ . وامالى المرتضى ١ : ٥١١ ، ٥١٢ ، وديوان بشر ٦٣ · يفلجن : يقتحن . وغب : بعد . والسارية: السحابة التى تأتى ليلا والقطار : المطر · شبه أسنانها بالاقحوان بعد هطول المطر عليه .

(٤٠) عيار الشعر ١٠٧ ديوان بشر ١٤٨ . الصدع : الوعل الخفيف الجسم . وجبة وشوط : موضعان . والزلق : الأماكن التى يزلق فيها ، يريد الجبال الملس . والكهاف : جمع كهف. واللقوة : العقاب الخفيفة السريعة الاختطاف . والشغواء : التى ركب منقارها الاعلى الاسفل · والاشافى المثاقب · تنقب بها المزاود والقرب ونحوها · وأحرز : أمنع . وموئل : ملجأ .

(٤١) العمدة ١ : ٧٨ ·

(٤٢) ديوان بشر ، المقدمة ٢٩

(٤٣) الخزانة ١ : ٢٨٧

(٤٤) ديوان بشر ، المقدمة ٢٩ ·

(٤٥) طبقات فحول الشعراء ٨١

(٤٦) الحيوان ٦ : ١٧٩ .

(٤٧) العير : الحمار الوحشى . والخبار : الارض اللينة الرخوة تسوخ فيها القوائم .

(٤٨) مصادر الشعر الجاهلى ٦١٠

(٤٩) ديوان بشر ، المقدمة ٣٢ ·

المراجع :

ابن الاثير : الكامل فى التاريخ ، طبع ليدن ١٨٦٧

أبو أحمد العسكرى : المصون فى الادب ، طبع الكويت ١٩٦٠

الأنبارى القاسم بن محمد : شرح المفضليات ، طبع بيروت ١٩٢٠ .

الأنبارى محمد بن القاسم : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ م.

بشر بن أبى خازم الأسدى : ديوانه ، طبع دمشق ١٩٦٠ .

البغدادى عبد القادر بن عمر : خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، طبع بولاق بمصر ١٢٩٩ هـ.

الجاحظ : البيان والتبيين ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨ ـ ١٩٥٠ .

الحيوان : ، طبع الحلبى بمصر ١٩٣٨ ـ ١٩٤٨

جواد على (الدكتور) : تاريخ العرب قبل الاسلام ، مطبوعات المجمع العلمى العراقى .

ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر ونقده ، مطبعة حجازى بالقاهرة ١٩٣٤ ·

ابن الشجرى هبة الله بن على : الحماسة ، طبع الهند ١٣٤٥ هـ .

ابن الشجرى هبة الله بن على : مختارات شعراء العرب ، المطبعة العامرة ١٣٠٦ هـ .

الشريف المرتضى : الأمالى (غرر الفوائد ودرر القلائد) دار احياء الكتب العربية بمصر ١٩٥٤ .

ابن طباطبا محمد بن أحمد : عيار الشعر ، طبع القاهرة ١٩٥٦ .

ابن عبد ربه : العقد الفريد ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٤٠ ـ ١٩٥٣ ·

عبيد بن الأبرص : ديوانه ، مطبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر ١٩٥٧ .

عزة حسن (الدكتور) : ديوان بشر بن أبى خازم الأسدى ، المقدمة .

أبو الفرج الأصفهانى : الاغانى ، طبع دار الكتب المصرية .

ابن قتيبة عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء ، طبع القاهرة ١٩٤٤ ـ ١٩٥٠

محمد بن أبى الخطاب القرشى : جمهرة أشعار العرب ، المطبعة الرحمانية بالقاهرة ١٩٢٦ ·

محمد بن خير : فهرسة ما رواه عن شيوخه ، طبع سرقسطة ١٨٩٤ .

محمد بن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، طبع دار المعارف بمصر ١٩٥٢ ·

محمد بن المبارك : منتهى الطلب من أشعار العرب ، مخطوط بدار الكتب المصرية : تحت رقم ٥٣ ش أدب .

المرزبانى محمد بن عمران : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ١٣٤٣ هـ .

المفضل الضبى : المفضليات ، طبع دار المعارف بمصر ١٩٤٢ ـ ١٩٤٣ ·

الميدانى أحمد بن محمد : مجمع الأمثال ، مطبعة السنة المحمدية بالقاهرة ١٩٥٥ .

ناصر الدين الأسد (الدكتور) : مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية ، طبع دار المعارف بمصر ١٩٥٦ .

ابن النديم : الفهرست ، طبع ليبسك ١٨٧٢ .

أبو هلال العسكرى : ديوان المعانى ، طبع مكتبة القدسى بالقاهرة ١٣٥٢ هـ .

أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، طبع دار احياء الكتب العربية بمصر ١٩٥٢ .



مستقبل العمارة

حوار مع المهندس المعمارى فرانك لويد رايت

ترجمة : أحمد الحضرى

* كان فـرنك لويد رايت (١٨٦٩-١٩٥٩) من أشهر المهندسين المعماريين فى الولايات المتحـدة الامريكية ومن أكثرهم تأثيرا فى تطور فن العمارة لا فى أمريكا وحدها ، بل فى العالم أجمع ، وفيما يلى ترجمة كاملة للحديث التليفزيونى الذى سـجله هيو داونز مع المهندس رايت فى منزله وذلك لحساب شركة الاذاعة الاهلية N.B.C. وقد أذيع هذا الحديث لأول مرة فى ١٧ مايو ١٩٥٣ .

رايت ــ تفضل بالدخول ياهيو .

ــ هاللو يامستر رايت .

رايت ــ انى مسرور لرؤيتك .

ــ انى مسرور لرؤيتك .

رايت ــ ماهذا الذى تمسكه فى يدك ؟

ــ معى كتاب سأسألك عنه بعد لحظة . أما الآن يا مستر رايت فاننا نريد فى خلال نصف الساعة التالية، وهى فترة وجيزة على ما أعتقد، أن نقدم لمشاهدينا صورة واضحة بقدر الامكان عن خلاصة أفكارك المعمارية .. عن العمــارة الأمريكية فى الحياة الأمريكية .

رايت ــ انى مسرور لرؤيتك .

ــ نعم ، بقدر ما تسمح به فترة نصف السـاعة . هل تتكرم بأن تتعرف على هذه الصــورة وأن تتحدث عنها لمشاهدينا .

رايت ــ هذه صورة للمنزل الصغير الذى بنيته عام ١٨٩٣ فى طريق فورست ، وكنت أعمل وقتئذ مع أدلر وسوليفان . وأعتقد أنى بنيت منــزل شينى هذا بعد ذلك ببضع سنوات ، حوالى عام ١٩٠٠ . وتوضح الصورة أيضا المنزل المجاور ، مما يعطينا فكرة لا بأس بها عما بدأت به عملى كمهندس معمارى . لقد نمت شجرة صغيرة من

شجر الصفصاف بين مسكني والاستديو . وكان الناس يلفون دائما حول هذا المنزل أثناء مرورهم حتى يشاهدوا كيف شقت الشجرة طريقها خلال سقف المنزل .

— عام ١٨٩٣ .

رايت ــ نعم .

— ان أغلب المشاهدين الآن يرون أن منزل شيني يبدو كما لو كان قد بنى فى العام الماضى . وأعتقد أننا بهذا نكون قد وصلنا الى نقطة تصلح كبداية لموضوعنا ، ألا وهو « ستون عاما من العمارة الحية » .

متى قررت لأول مرة أن تتخذ العمارة مهنة لك؟

***

رايت ــ من حسن حظى لم يكن على أن أتخذ أى قرار فى هذا الصدد . لقد تم الاتفاق على هذا قبل مولدى . اذ أرادت والدتى التى كانت تعمل مدرسة كما تعرف ، أن يصبح ابنها مهندسا معماريا . ولما كنت أنا هذا الابن فقد أصبحت مهندسا معماريا بطبيعة الحال . لقد تمكنت والدتى من تحقيق رغبتها تماما ، وكانت الحجرة التى ولدت فيها مشيدة على تسع قطع خشبية منقوشة حفرها تيموثى كول ، الذى اشتهر بأعمال الحفر على الخشب فى الكاتدرائيات الانجليزية القديمة . هل تذكر هذا ؟ هكذا خرجت الى الوجود تحيط بى العمارة من كل ناحية .

— ما هو أول عمل قمت به يامستر رايت كمهندس معمارى ؟

رايت ــ لقد بذلت كل جهدى لكى أكون مهندسا معماريا يا هيو . لذا كان أول عمل معمارى لى هو محاولتى دخول هذا الميدان مع آدلر وسوليفان . لقد كان والدى قسيسا فى مدينة ماديسون ، وكنا لهذا السبب فقراء . لم يكن لدينا المال الكافى لكى أذهب الى أى مدرسة معمارية . ولكن كانت لدينا فى ماديسون مدرسة هندسية تابعة لجامعة ويسكونسين ، كما كان عميد الهندسة البروفسور آلن كونوفر طيبا جدا ، فمنحنى مرتبا منتظما على أن أؤدى له عملا . هكذا تمكنت من دفع مصاريف دراسة الهندسة فى الجامعة . كنت أعمل طوال مدة دراستى وكان فى امكانى أن أحصل على مؤهل كمهندس مدنى اذا ما استمرت دراستى ثلاثة أشهر أخرى ، ولكنى كنت متلهفا لأن أكون مهندسا معماريا . فتوجهت الى شيكاجو لأعمل لحساب آدلر وسوليفان .

— هل تعتقد أنك قد تأثرت ببعض آراء سوليفان فى العمارة ؟

رايت ــ طبعا ، لقد أثرت آراؤه فى كل شخص فى الولايات المتحدة تقريبا .

— كيف كان ذلك ؟

رايت ــ انه كان المفكر الأصيل فى تلك الأيام . لقد مهدت أفكاره لبناء ناطحات السحاب كما نعرفها اليوم . كان المهندسون وقتئذ فى حيرة عندما أخذت المبانى تزداد ارتفاعا ، فلم تكن هناك تجارب سابقة فى هذا الميدان ، ولم يكونوا يعرفون كيف يرتفعون بالمبانى الى أعلى . كانوا يضعون مبنى من طابقين أو ثلاثة طوابق فوق آخر مماثل وهكذا ، حتى يصلون الى الارتفاع الكافى . ومازلت أذكر اليوم الذى دخل فيه أستاذنا سوليفان المكتب وألقى شيئا أمامى على لوحة الرسم ، كان عبارة عن تصميم « ممطوط » فى خطوط بسيطة لمبنى وينبرايت بمدينة سانت لويس . ثم قال لى : « هذا مبنى مرتفع يا رايت ، ما شأن هذه المبانى المرتفعة ؟ » لقد كان المبنى مرتفعا فعلا . واستمر بعد ذلك بناء ناطحات السحاب فى التطور والازدهار . وما ناطحات السحاب التى نراها اليوم الا ثمرة مجهودات سوليفان الأولى ونتيجة لسبقه فى التفكير ومبادأته فى حل المشكلات الفنية . هكذا كانت عقليته وطريقة تفكيره . لقد عرف نوع المشكلة وأوجد لها الحل السليم .

— ان أغلب الناس الملمين بأعمالك الفنية يعرفون أنها أعمالا « عضوية » Organic وأنها ترتبط بحياة الناس ارتباطا صادقا . متى بدأت هذه الفكرة تظهر فى أعمالك ؟

رايت ــ من الصعب الاجابة على هذا السؤال ، نعم من الصعب أن أجيب اجابة محددة على هذا السؤال

ان المبانى التى كنت أريد أن أراها فى فترة شبابى لم تكن موجودة على الاطلاق فى أى مكان· كان يجب أن يقوم بتنفيذها شخص ما ، ولقد تم هذا لأول مرة فى البرارى الغربية بشيكاجو ، فكان أول تعبير عن العلاقات الانسانية التى نسميها الآن « العمارة العضوية » ·

***

— لقد استخدمت صفة « العضوية » ، فهل تقصد بذلك أن هذه العمارة تختلف عما أعنيه عندما أقول العمارة الحديثة ؟

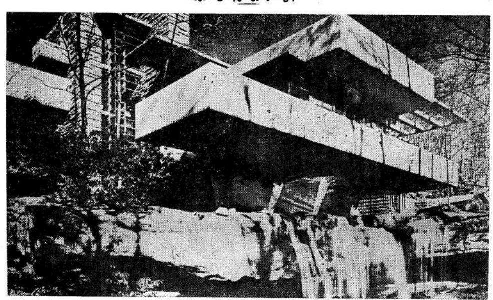
رايت — نعم انها تختلف اختلافا تاما · ان العمارة الحديثة تعنى أى مبنى يقام اليوم· بينما العمارة العضوية هى التى تنبع من الداخل الى الخارج ، والتى ينحصر مثلها الأعلى فى أن يكون لها كيان ذاتى · نحن لا نستخدم صفة العضوية مثلا عندما نتحدث عن شىء معلق فى محل الجزار · ان صفة العضوية تعنى ذاتية ، أى ان يكون للعمارة كيان حسب المفهوم الفلسفى للكلمة ، حيث يكون الكل بالنسبة للعضو كما يكون العضو بالنسبة للكل ، وحيث تكون طبيعة أنواع مواد البناء وطبيعة الغرض من المبنى وطبيعة العمل جميعه ، ضرورة واضحة · من هذه « الطبيعة » تنمو «الشخصية» التى يمكنك أن تكسبها للمبنى أثناء عملك كفنان خلاق ·

— والآن مع احتفاظنا بهذه النقطة الجوهرية فى مخيلتنا ، ما الذى تراعيه عندما تقوم بتصميم منزل ما ؟

رايت — أولا وقبل أى اعتبار آخر ، أراعى جميع ظروف العائلة التى ستقيم فى هذا المنزل ، وان كان هذا الاعتبار ليس من السهولة فى كل الحالات ، كما قد لا ينتهى دائما بالتوفيق · وأحاول بعد ذلك أن أضفى على المنزل احساسا بالانسجام حتى يندمج مع الموقع الذى يضمه · واذا نجح المهندس المعمارى فى هذه المهمة فانه لن يمكنك أن تتخيل هذا المنزل فى اى مكان آخر غير موقعه الأصلى · انه جزء متناسق مع البيئة المحيطة به · انه جزء متناسق مع البيئة ، بدلا من أن يشوه جمالها ·

— ان منزل بير ران Bear Run يعتبر مثالا أخاذا لمدى الانسجام بين المنزل والبيئة المحيطة به ·

مبنى تاليسين غرب فى اريزونا



كيف يمكنك ان تربط بين المنزل والبيئة الى هذا الحد ؟

رايت ــ رأيت فى غابة جميلة ، صخرة صلدة عالية لها حافة بارزة بجوار مسقط مــاء • وكان من الطبيعى أن أفكر فى رفع المنزل على كابولى من تلك الصخرة ليبرز فوق مسقط الماء • ان منزل بير ران يعتمــد فى انشائه على الخرســانة والحديد ، وكانت هذه أول مرة أتمكن فيها من استخدام هذين العنصرين على هذا النطاق• هذا الى جانب أن المالك مستر كوفمان كان يحب هذا الموقع الجميل •لقد أحب الموقع الذى تم تشييد المنزل فوقه ، كما كان يحب الاستماع الى خرير الماء عند مسقطه • وكان هذا أول ما راعيته عند تصميم المنزل • وأعتقد أنك عندما تلقى نظرة على هذا التصميم المعمارى يتطرق الى أذنك فورا صوت خرير الماء • انه موجود هناك ، ومستر كوفمان يعيش فى الموقع الذى يحبه ويستمع الى الصوت الذى يرتاح اليه •

ــ هلا أخبرتنا شيئا يا مســتر رايت عن مسكنك الخاص ، الذى يحمل اسم « تاليسين » ؟

رايت ــ هذا هو تاليسين • لقد بنيتــه أول مرة عام ١٩١١ ، وكان بمثابة مأوى لى ألجا اليه ، الى جانب أنه من أملاكى الخاصة• لقد كنت أعيش فى المدن وكنت لا أرى مجتمعاتها الا من زاوية منظور عين الدودة(١) ، لذا أردت أن أنطلق الى الريف • وكانت والدتى قد أعدت هذا الموقع لى ، وطلبت منى أن أستخدمه كما أشاء • ولما كانت هذه المنطقة الريفية فى جنوب ويسكونسين تتميز بالتلال المنخفضة والصخور البارزة وكان الموقع محاطا بالأشجار ، فان هذا قد أثر عــلى تصميم « تاليسين » مثلما أثرت بيئة بير ران على تصميم منزل مستر كوفمان بعد ذلك • لقد حددت البيئة هنا معالم مسكنى « تاليسين » ، كما حددت شخصيته منذ البداية • ولكننا الآن، لظروف سيئة خارجة عن ارادتى ، نجلس فى ثالث مسكن أقيمه فوق نفس الموقع •

ان تاليسين الآن عبارة عن مبنى حجرى من مبانى الشمال ، لقد بنى فعلا من أجل المنطقة الشمالية • انى أحب أن أشاهد الجليد وهو يتدلى من افريز السطح• وغالبا ماتغطى الثلوج كل المبنى فى فصل الشتاء ، فيبدو وكأنه تل من تلال المنطقة • لقــد بنيت تاليسين بحيث ينسجم تماما مع البيئة المحيطة به •

وعندما قدم جدى الى هذه المنطقة مصطحبا أسرته منذ حوالى ١٢٥ سنة ، كان الهنود الحمر ما زالوا يحتلون المنطقة • وكان الوادى بديعا يهواه كل من يعيش فيه • وكانوا يســمونه « الوادى » • ولقد احتلت أسرة جــدى الوادى بطريق الغزو ، وقام جدى وأبناؤه باخلائه من الهنود الحمر • أنت ترى هنا فى تاليسين مثالا لما يقوم به أبنــاء الجيل الثــالث من محاولة للعودة الى الأرض واستغلالها وخلق شىء جميل منهــا •

ــ من أين أتى اسم « تاليسين » يا مستر رايت ؟

رايت ــ كان أهلى من ويلز • وكانت أسرة والدتى من المهاجرين من ويلز • أما جدى فكان بائع قبعات وواعظا فى ويلــز • وكانوا هم نواة العنصر المثقف هنا فى منطقة أيوا، وكانوا بطبيعة الحال يطلقون على مساكنهم أسماء من ويلز ، ان مسكن أختى يسمى « تانيدرى » ، أى تحت ظلال شجر البلوط • وهكذا اخترت لمسكنى اسما من ويلز هو تاليسين • وكــان الكاهن تاليسين فارسا من فرسان المائدة المستديرة للملك آرثر ، كما كان يتغنى بأفضال الفنون الجميلة، وربما كانالبريطانى الوحيد الذىفعل ذلك • لذا اخترت اســم تاليسين ، انه يعنى الجبين الوضاء • ولقد بنيت هذا المسكن الذى أسميته تاليسين كأنه جبين على حافة التل ، لا على قمة التل • انى أرى أنه من الواجب على كل مهندس ألا يبنى شيئا على قمة أى تل • لأنك اذا بنيت على قمة التل فانك تفتقد شكل التل نفسه • أما اذا بنيت على أحد جوانب القمة فانك ترى التل أمامك وكذلك قمته • وكما ترى ان تاليسين يعتبر جبينا بمعنى الكلمة •

(١) هذا اصطلاح معمارى ، هناك طريقتان متبعتان غالبا فى رسم منظور التصميمات المعمــارية هما : منظور عين الدودة ، عند الرسم من مستوى سطح الارض تماما ، ومنظور عين الطائر عند الرسم من مستوى أعلى من المبنى جميعه • (المترجم)

انى أعجب لبعض الاختلافات الشاسعة بين مسكنك تاليسين هذا وبين مسكنك الآخر تاليسين غرب ، حيث أن كلا منهما من تصميمك ولاستعمالك الخاص . لم كل هذا الاختلاف ؟

***

رايت ـ أولا ، طبيعة الأرض تختلف تماما فى كل من المكانين . ان تاليسين غرب مشيد فى صميم الصحراء ، حيث شاهدت عناصر جديدة أخاذة كأشجار الصبار والجبال . أما فى ويسكونسين فان عوامل التعرية قد لطفت من حدة الأشياء على مر السنين ، وبذا صارت المنطقة ريفية هادئة .

أما فى الصحراء فكل شىء حاد قاس ونظيف على فطرته . كل شىء محصن . لذا كانت التجربة جديدة بالنسبة لى . فاذا حذونا بنفس الاحساس فى طريقة البناء فى كل حالة من الحالتين ، نجد أن تاليسين غرب تتبع الاحساس الخاص بالصحراء بحيث تنسجم مع الموقع ومع البيئة المحيطة بها جميعها . أى أن الهدف كان واحدا سواء فى أريزونا أو فى ويسكونسين ، لم يطرقه أى تغيير .

ـ ما الفرق بين العمارة العضوية والعمارة التقليدية ؟

رايت ـ أعتقد انك تقصد الفرق من الناحية الانشائية ؟

ـ نعم .

رايت ـ ان طريقة الانشاء القديمة كما ترى تعتمد على العمود والكمرة . كانت مجرد مسألة تحميل . واذا أردت أن تبنى القواطيع فانها تتقاطع أو تتقابل أو تنفصل بعضها عن بعض . واذا أردت مقاومة جهود الشد فعليك أن تربط شيئا فى شىء آخر لكى تحصل على وصلة ، وقد تفشل هذه الوصلة فى مهمتها أحيانا . ان العمارة العضوية جمعت بين كل هذه المبادىء بحيث أصبح كل مبنى متماسكا كما ترى . انه يقاوم الشد ، بحيث يمكنك أن تسحب المبنى جميعه فى أى اتجاه ، لقد صارت له قوة شد عالية . ونظرا لاستخدام الحديد أصبح المبنى يتميز بالرشاقة ، كما يمكن بفضل الحديد تسقيف مساحات واسعة . ويمكن حماية هذه المساحات الواسعة بفضل الألواح الكبيرة من الزجاج . مثل هذه التسهيلات لم تكن متوفرة عند أهل الشرق وخاصة الاغريق . ولو كان لديهم حديد وزجاج لما كان علينا اليوم أن نقوم بأى مجهود ، سوى مجرد التقليد كما هى العادة . أما الآن فعلينا أن نستفيد من هذه المواد الجديدة : الزجاج والحديد والآلة . انها مصادر هائلة كبيرة النفع . لقد تمكننا من استخدام الكابولى بفضل مبدأ النحافة التى يسهلها لنا الحديد ، كما أمكننا ادخال عنصر الاستمرار فى الهيكل الانشائى بفضل الحديد أيضا . انك ترى الجزء من المبنى وهو يتداخل فى جزء آخر ويكونان جزءا واحدا ، بدلا من النظام القديم للتقاطع والتقابل والانفصال . ان صفة التماسك هذه هى التى أنقذت فندق امبريال هوتيل(1) من الزلازل العنيفة ، ولم يمسه منها أى ضرر . ولقد نتجت هذه الصفة الجديدة عن عنصرى النحافة والمرونة الناتجين من استخدام الحديد ، بدلا من الصفة القديمة وهى مجرد الصلابة التى لا تقاوم الكسر الا بقدر معين .

ـ هل تتكرم بأن تذكر لنا بعض الأشياء التى تعتبر أساسا من ابتكارك الخاص فى ميدان العمارة ؟

رايت ـ قد يكون ذلك مملا لبعض المشاهدين . انها قصة طويلة ، أطول مما تسمح به هذه المناسبة . أولا جاء الاحساس الجديد بحيز الفراغ Space بوصفه الحقيقة الواقعة للمبنى ، ثم جاءت الملامح التى تحدد هذا الاحساس الجديد بالفراغ ، وهى الملامح التى أطلقت عليها وقتئذ اصطلاح « انسيابى » ولقد بدأ الجميع يستعملون صفة « انسيابى » منذ ذلك الوقت فى كلامهم نتيجة لمجهودى الخاص . ثم قدمت بعد ذلك ، المسقط

(1) قام فرنك لويد رايت بتصميم وتنفيذ امبريال هوتيل فى طوكيو فيما بين أعوام ١٩١٦ ـ ١٩٢٢

(المترجم)

الأفقى المفتوح » Open Pl n بدلا من أن يكون المبنى عبارة عن مجموعة متتالية من الصناديق أو عبارة عن صناديق داخل صناديق أخرى ، لقد صار المسقط الأفقى أكثر تفتحا عن ذى قبل ، وأكثر احساسا بحيز الفراغ • ولقد تسرب خارج المبنى الى داخله تدريجيا ، كما اختلط داخل المبنى بخارجه أكثر من ذى قبل • وأخذت هذه المشاركة فى الازدياد حتى توصلنا الى صورة جديدة من المساقط الأفقية ، يرمز اليها دائما باصطلاح « المسقط الأفقى المفتوح » • تلى ذلك بطبيعة الحال النواحى الانشائية التى ذكرناها فى حديثنا منذ برهة ، وهى أن يكون المبنى رشيقا ومرنا بدلا من مجرد الصلابة التى قد لا تصمد كثيرا • انى أعتقد أن المبانى التى تقام على هذه الأسس الجديدة تصلح للبقاء ثلاثمائة سنة ، وان لم يكن لعدة قرون •

وبتطور هذاالتركيب الانشائى اتضحت عدة ملامح أخرى فى هذا الاتجاه الجديد ، من أهمها الحرارة بالثقل Gravity heat أى التدفئة عن طريق الأرضية ، حيث توجد الحرارة تحت بلاطة الأرضية ، وذلك بتمرير الماء الساخن فى مواسير مدفونة فى الحجارة المكسرة • واذا ما وضعت سجادة سميكة فوق هذه الأرضية فانك تحصل بذلك على خزان للحرارة تحت قدميك• وبذا تحس بالدفء وأنت جالس لأن قدميك دافئتان ، وبالتالى انك تحس بالراحة حتى ولو فتحت نوافذ الحجرة • كما يمكن للأطفال فى هذه الحالة أن يلعبوا فوق سطح دافىء مريح• واذا كنت تجلس فى دفء وقدماك دافئتان فانك تحس بالدفء العام فى أريح وضع ممكن •

وما دمنا نتحدث عن الابتكارات فيمكنني أن أذكر شباك الزاوية• ويمكنك أن تدرك مما حدث لشباك الزاوية من التقليد والمسخ ، مدى ما حدث من تصرف وتقليد لباقى الابتكارات الأخرى الخاصة بى • لقد خطرت على بالى فكرة شباك الزاوية أثناء محاولاتى الأولى• وكنت أرى وقتئذ أن شكل الصندوق يرمز الى الفاشية ، وأن العمارة الديموقراطية الحرة تحتاج الى ما هو أفضل من الصندوق• لذا بدأت فى تغيير شكل الصندوق فى البناء •

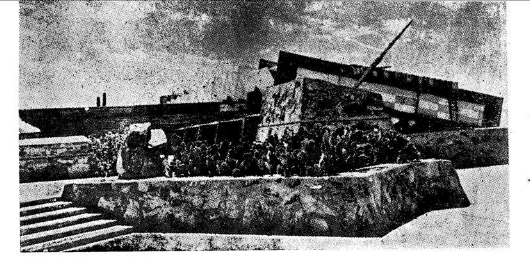
وفكرت فى شباك الزاوية كحل لتغيير شكل الصندوق • وهكذا سقط الضوء على أجزاء من الحجرة لم يكن يسقطعليها من قبل،كما تيسرت الرؤية من داخل الحجرة الى خارجها من زاوية جديدة • وصارت الحوائط مجرد ستائر تحجب الرؤية بدلا من كونها حوائط للصندوق • وبذا اختفت الحوائط باعتبارها مجرد حوائط كما اختفى الصندوق بشكله السابق • وانتشر استخدام شباك الزاوية بعد ذلك فى جميع أنحاء العالم ، ولكن الفكرة من وراء استخدامه لم تكن نفس الفكرة التى قصدتها فى بادىء الأمر • وأصبح شباك الزاوية مجرد شباك بدلا من دلالته أصلا على تحرير حيز الفراغ ، وعلى انطلاق احساس جديد بطرق الانشاء ، يعتبر فى واقع الأمر تغييرا جذريا فى مفهوم العمارة •

– لقد سمعت أن الفضل فى استخدام الاضاءة غير المباشرة يعود اليك أيضا •

رايت – نعم لقد ابتكرت ما يسمى بالاضاءة غير المباشرة منذ زمن بعيد • أعتقد أنه قد مضى على ذلك حوالى خمسين عاما • كانت تشمل الاضاءة الاضافية خلف الأرفف ، والاضاءة الموجهة الى السقف من الأرضية ، والاضاءة المختفية فى السقف بطرق مختلفة لاضاءة الحوائط • أعتقد أنى قد صممت وقتئذ جميع أنواع الاضاءة غير المباشرة المستعملة حتى يومنا هذا ، ولم يستجد جديد فى هذا الميدان على ما أعرف •

– لقد بنيت أخيرا كنيسة جديدة لا تتفق فى شكلها مع أغلب الكنائس التى اعتدنا عليها • هلا أخبرتنا عن سبب ذلك ؟

رايت – لقد سنحت لى الفرصة عند تصميم مبنى كنيسة التوحيد ، للتعبير عن الوحدانية التى آمن بها آبائى وأجدادى من قبل • ان الفكرة تعبر عن التوحيد • ان اتباع مذهب التوحيد يؤمنون بتوحيد كل الأشياء • لقد حاولت عند تصميم هذا المبنى أن أعبر عن هذا الاحساس الشامل بالتوحيد • فالمسقط الأفقى كما ترى على شكل مثلث ، والسقف مثلث ، ويمكنك عند زيارة هذه الكنيسة أنتشعر بالتبجيل والاحترام من خلال هذه المثلثات (التى تعنى التلهف والتطلع) دون الاستعانة بوجود برج للكنيسة• ان المبنى نفسه جميعه أو أى جزء منه ، يعبر



مسكن كوفمان عند مسقط المائى بنسلفانيا

عما كان يرمز اليه برج الكنيسة ، بل ويعبر عنه بطريقة أكثر وقارا ، من حيث الشكل ومن حيث البنيان . ولم أكن أقصد وقتئذ أن أضع تصميما لكنيسة داخل احدى المدن ، بل كان رأيى أن أخرج بالكنيسة الى صميم الريف بحيث أجعل منها ناديا ريفيا فى جميع مظاهرها ، حتى تجذب أتباع هذا المذهب وتروق لهم . وأقنعت المسئولين بالخروج الى خارج المدينة . وابتعدنا عن المدينة فعلا ولكن ليس بالقدر الكافى، حتى ان مبانى المدينة امتدت نحونا قبل أن ننتهى من تشييد الكنيسة . وهكذا صارت الكنيسة فى ضواحى المدينة بدلا من أن تكون فى صميم الريف . اذا أردت الآن أن تبتعد عن مركز المدينة ، عليك أن تبتعد كثيرا وبسرعة قبل أن تلحق بك المبانى الأخرى المختلفة . انك تلحظ أن الاتجاه للابتعاد عن مركز المدن يزداد يوما عن آخر . ان المصانع تتجه الى الريف . ان التاجر أيضا لا يطيق مشاكل المرور داخل المدينة ويتجه الى الريف . وأعتقد أن أول من خرج الى الريف هو محطات البترول . وهكذا بدأت المبانى تتجمع حولنا سواء أردنا أم لا . ان الابتعاد عن المدن وعدم التركيز فى مكان واحد يجب أن توضع له خطة ، فالتخطيط أفضل من ترك الأمور دون أى رابط، بينما تزداد المدن اتساعا فى نفس الوقت . ان نيويورك على سبيل المثال ما هى الا قرية نمت واتسعت فى مسقطها الأفقى بصورة جنونية . وهذا هو الحال تقريبا مع جميع مدننا الكبيرة .

ان ما يعتبر حاليا نموا للمدينة سيؤدى آخر الأمر الى اختصارها بدون شك .

— اذا عهد اليك بتخطيط وبناء مدينة كاملة بما فى ذلك أماكن السكن والعمل والترفيه والمصانع فما الهدف الذى تحاول أن تصل اليه ؟

رايت — أراعى أولا الاستفادة من الموقع والانسجام معه حسب طبيعة الأرض وحسب الغرض المطلوب من أجله اقامة المدينة أو البلدة . كما لا يفوتنى فى هذه المرحلة الاهتمام بمعرفة نوع السكان . أى أن المهمة فى هذه الحالة تكون مهمة قومية وطبيعية . والعمارة العضوية هى قبل كل شئ عمارة طبيعية . ما هى الصورة التى يجب أن تكون عليها العمارة الطبيعية ؟ يجب أن تكتسب الصبغة المحلية ، أليس كذلك ؟ ان المهمة هنا ليست مهمة اختيار هذا الطراز المعمارى أو ذاك لمجرد التفضيل ، ولمجرد أن هذا الطراز قد نال اعجابك من قبل وأنت تحاول الآن تطبيقه فى الظروف الجديدة . لا ، يجب عليك أن تتعمق فى دراسة الطبيعة فى المنطقة والظروف الخاصة بها حتى ينبع الحل من داخل المنطقة ، أليس كذلك ؟

ان هذا ينطبق على تخطيط أى بلدة أو مدينة أو اى شىء آخر •

— حتى ولو كان المطلوب اقامة مصنع ؟ هل هذ الرأى ينطبق أيضا عند اقامة مصنع ما ؟

رايت — نعم خصوصا فى حالة بناء مصنع •

— ما هى أهم الشروط الواجب مراعاتها فى حالة بناء المصنع ؟

رايت — يجب مراعاة القيم الانسانية المرتبطة بالمبنى أولا ، أى حياة العمال الذين يعملون فى هذا المصنع• ان الاهتمام باسعاد العمال يزيد من ربح المصنع لانه يزيد من الانتاج • وكل دراسة سليمة تساعد على ارتفاع كفاءة الانتاج، مثلما ثبت عند تشييد المبنى الادارى بمصنع جونسون • اننا جعلنا العمال يفخرون بالبيئة التى يعيشون فيها ، على أن يكونوا سعداء حيث يقيمون وأن يشعروا بالزهو والاحترام نحو هذه المنطقة ، فان ذلك قطعا يعود بالنفع الكبير من حيث كمية الانتاج وجودته •

لقد أدرك المسئولون فى مصنع جونسون هذا الأمر • انهم يطبقون هناك نظام توزيع نسبة من الأرباح على الموظفين • وعندما انتقل الموظفون الى هذا المبنى الجديد كانت أول نتيجة أنهم استمروا فى العمل حتى موعد شرب الشاى بعد الظهر ولم يرغبوا فى العودة الى منازلهم • لقد فضلوا البقاء فى نفس المبنى ، وكانوا يحضرون مبكرين ويتمتعون بكل أوقاتهم داخل المبنى ، حتى صار الموظفون أنفسهم جزءا مكملا لسحر المكان وجماله • ولقد أثبت هذا أنه يزيد من الأرباح ، أو كما نقول فى بلدنا انه « يعوض » بأكثر مما يتكلف من مصاريف • وهذا التعويض طبعا هو المقياس الذى تقاس به هذه الأمور • وحتى اذا اقتصر التعويض على مجرد الحصول على بيئة سليمة يعتز العمال بوجودهم فيها فانه تعويض كاف •

— لم تكن الصحافة الأمريكية على مر السنين ولا بعض المنتمين لمهنة العمارة على علاقة حسنة معك يا مستر رايت ، فهل لك تعليق على ذلك ؟

رايت — انى لا أرى سببا واحدا يا هيو لكى يحسنوا معاملتى •

لقد اختلفت معهم تماما فى كل ما يعتقدون ، وكنت محقا فى ذلك ، وكانوا هم المخطئون • يرفضون أن يأخذوها عنى • يريدها • وكان الأمريكيون يقبلون أن يأخذوا الثقافة عن الأوربيين ، فى الوقت الذى كانوا فلماذا اذا أتوقع منهم أن يحسنوا معاملتى • لقد وصل الأمر فى وقت من الأوقات الى أن أصبح بقائى فى كفة واصبح بقاؤهم فى الكفة الأخرى• وفى مثل هذه الظروف تحدث تصرفات مؤلمة بين آن وآخر ، وما زالت تحدث حتى الآن وان كانت أقل فى معدل حدوثها عن ذى قبل • واقرارا للواقع أذكر هنا أن أكبر قدر من التقدير والاعجاب بأعمالى جاء من دول أوربا ومن الشرق ، أكثر مما جاء من الولايات المتحدة • ان التعليم فى بلادنا الآن لا يؤدى الى المستوى الثقافى المطلوب • اننا بطيئون جدا فى متابعة ما يدور فى بلادنا والاستفادة منه • ان مواطنينا يعتقدون أن الثقافة تأتينا من الخارج فقط ، لقد كان الأمر كذلك فيما مضى ، ولا يلومهم أحد على رأيهم هذا • انهم لا يريدون أن يستمعوا الى أن الثقافة تنمو وتتطور هنا بين الحشائش العالية فى المروج والصحارى الغربية • ان هذا القول لا يثير اهتمامهم ، بل وكانوا يستنكرون الاستماع اليه كلية • وعندما أدرك الأوربيون هذا ، حضروا الى أمريكا يبيعون الثقافة لمن

— لقد مرت بك خلال سنين حياتك عدة تغييرات عالية كبيرة من النواحى الاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، كما مرت بك فترات الحرب والسلام التى تناوبت فيها الآمال الكبيرة والكوارث الفظيعة • فهل أثرت هذه التغييرات على عملك أو على أفكارك ؟

رايت — لا ، لم يحدث أى تأثير يذكر ، كما انه من سوء الحظ أن عملى لم يؤثر بدوره فى هذه التغييرات • وربما انه لو نالت أعمالى حظا أكبر من التقدير والفهم فى حينها لكان فى امكانى أن أؤثر فى هذه التغييرات تأثيرا نافعا• ولا يمكننى أن أقول ان لهذه التغييرات أى أثر على أعمالى • لقد كانت مثالياتى محددة تماما ، كما كنت واثقا من الأسس التى بنيت عليها أفكارى ومن الغاية التى كنت أهدف الى الوصول اليها •

كان على أن أختار فى بدء حياتى العلمية بين الكبرياء والاخلاص وبين الخضوع والنفاق . واخترت الكبرياء والاخلاص ولم تحدث منذ ذلك الوقت حتى الآن أى مناسبة تدعونى لأن أحيد عن مبدئى .

لقد واصلت نفس الآراء والأفكار خلال كل هذه التغييرات ، وكلى ثقة فى أن الأسس التى تعتمد عليها أعمالى ، **فى جوهرها وفى خطوطها الرئيسية** ، هى من صميم الفكر الديموقراطى . واذا كان للديمقراطية أن تصل الى **فن معمارى حر** ، أى أن تكون للعمارة عندنا حريتها وثقافتها الخاصة ، لحصلنا عندئذ على العمـــــارة التى نريدها . انى أعتقد أننـــــا نملك الخطوط الأساسية لفن معمارى عظيم ، يؤدى بنـــا الى « العمـــارة الطبيعية » الملائمة للديموقراطية والحرية .

انك تقوم بالتدريس يا مســـتر رايت ضـمن أعمالك العديدة . فما هى الاستنتاجات التى توصلت اليها عن حقيقة دور المــدرس ودور الطالب خلال خبرتك هذه ؟

رايت ـ هل تنتظر منى الاجابة على هـــذا السؤال الآن ؟ انى لست مدرسا ، ولم أرغب فى القيام بهذه المهمة قط . انى لا أؤمن بتدريس أى فن من الفنون . ان تدريس العلوم ممكن ، وكذا تدريس الحرف المختلفة بطبيعة الحال ، ولكن لا يمكن تدريس الفنون . وكل ما يمكنك عمله فى هذا الميدان هو توضيح بعض المبـــادىء والنظريات وترسيخها فى ذهن الطالب ، وأن تكون قدوة حسنة له . كما يمكنك أن تهيىء له الجو الذى يمكنه من انماء مواهبه . ونظرا لأنى كنت قدوة لغيرى من المهندسين فقد أطلق على البعض صفة المدرس رغما عنى . حسنا ، لا مانع عندى ، ولتعتبرنى مدرسا اذا شئت .

هل تعتبر أن العمارة الأمريكية قد تقدمت بصفة عامة خلال السنوات الأخيرة ؟

رايت ـ لا ، انها لم تحرز أى تقدم . وأعتقد أنه قد تم بحث النتائج التى أدى اليها عدم التقدم ، مع بعض المبالغة . أما أسباب عدم التقدم التى أدت الى هـــذه النتـــائج فقد ضاعت وسط هـــذه المناقشات. واذا أخلص الباحثون فى دراسـة الموقف حتى يتمكنوا من المبادىء الأســاسية ، لنتج لدينا تنويع لا حد له ، يغنينا عن أن يقوم المهندس بتقليد زميله فى أى عمل من الأعمال . انى أحس بخيبة أمل كبيرة عندما أرى المهندسين المعماريين وهم يقلدون بعضهم البعض بدلا من أن يتنافسوا فى ميدان الابتكار والتجديد .

ما هو العمل الذى ترضى عنه أكثر من سواه من بين أعمالك العديدة وخلال محاولاتك الفنية على مر السنين ؟

رايت ـ يا عزيزى ، انه العمل القادم بطبيعة الحال. انه المبنى القادم الذى سأقوم بتصميمه .

فلنواصل حديثنا من هذه النقطة . ما هو هذا المبنى ؟

رايت ـ لا أعرف بعد . وأيا كـان نوعه فانه المبنى الذى سأكون أكثر رضاء عنه .

ما هى أكبر خيبة أمل أصابتك فى عملك كمهندس معمارى ؟

رايت ـ أعتقد أنى قد أجبت على هذا الســؤال منذ لحظة ، عندما ذكرت أنى أرى المهندسين يقلدون بعضهم البعض بدلا من المنافسة النزيهة . ان أكبر خيبة أمل هى التقليد ، الذى يقـــوم به مقلدون عن تقليد للأصل .

أليس هذا هو الثمن الذى يجب عليك أن تدفعه، حيث أنك تسبق الزمن الذى تعيش فيه ؟

رايت ـ لقد فكرت فى هذا الأمر كثيرا خلال السنوات الأخيرة . أعتقد أننا اذا بحثنا الماضى لوجدنا أن هذه الطريقة التى يتم بها التقدم دائما . وربما أن التقدم كان لا يتم أبدا الا بهذه الطريقة . وكل ما فى الأمر أن مسألة التقليد هذه أصبحت مكشوفة أمامنا الآن بحكم الظروف التجارية ، فكل شخص يحاول أن يخطف ما يمكنه خطفه بأسرع ما يمكن حتى يكسب من وراء ذلك أكثر ما يمكن . وعلى هذا فانى لا أعتقد أن الأمور الآن أسوأ مما كانت عليه من قبـل ، وربما أنهـــا ستستمر على نفس الحال فى المستقبل أيضا . وربما كانت هذه الطريقة فى انتهاك حقـــوق الغير ، هى الطريقـــة التى يمكن بواسطتها الحصول على الأفكار الممتازة . انه موضـــوع يستحق المناقشة ، وليس علينا فى حديثنا هذا أن نصل الى رأى فيه ، كما أنه ليس من واجبى أنا أن أجد حلا لهذا الموضوع .

المبدأ الأخلاقي.. في العقيدة البوذية

بقلم: الدكتور السيد محمد بدوي

شهد العالم فى الآونة الأخيرة اضطهادا دينيا يقوده التعصب الأعمى ، وتمارسه الأقلية الكاثوليكية فى فيتنام الجنوبية على الأغلبية البوذية • ومن العجيب أن يقوم هذا الاضطهاد باسم المسيحية التى تدعو الى التسامح ، والى المحبة ، والى نبذ كل دعوة تقوم على العنف •

وقد قابل البوذيون هذا الاضطهاد بكثير من الصبر والاحتمال • وحاولوا أن يعالجوه بالحكمة والابتعاد عن مقابلة القوة بالقوة • وأخيرا لم يجد بعض رهبانهم من وسيلة - لتوجيه نظر الرأى العام العالمى الى محنتهم - سوى التضحية بأنفسهم عسى أن يكون فى ذلك ما يوقظ ضمير الطغاة من الاقطاعيين الذين يتسترون وراء الدين ليتمكنوا من الاحتفاظ لأنفسهم بما اكتسبوه من امتيازات فى تلك البلاد المليئة بمصادر الثروة ، ويؤكدوا سيطرتهم ونفوذهم الباغى على جموع الشعب التى عانت الأمرين من ظلم هذه الأقلية التى يتزعمها نفر من أفراد الاسرة الحاكمة وعلى رأسهم « نجو دييم » الطاغية •

وقد أثارت تضحية الرهبان البوذيين التساؤل عما اذا كان الانتحار فى سبيل العقيدة أمرا تدعو اليه وتحبذه التعاليم البوذية • فأردنا أن نوضح فى هذا المقال أن هذه العقيدة - على العكس - تنبذ الهروب من الحياة ، وتدعو الى الصمود والى مغالبة النفس وتحريرها من الشهوات • ولم تكن التضحية التى أقدم عليها هؤلاء الرهبان سوى نوع من أساليب المقاومة السلبية التى تتصل بالسياسة أكثر مما تتصل بأسس العقيدة ذاتها •

***

انبعثت العقيدة البوذية من شمال الهند ، من اقليم « نيبال » (حيث كانت تقطن قبائل الساكيا Sakyas) • وكان باعثها حكيم من الحكماء من أصل نبيل اذ كان والده يحمل لقب (راجا) • وقد أطلق عليه بعد أن أعلن مذهبه اسم (بوذا) • ومعنى هذه الكلمة « الملهم أو العارف بالحقائق ، أو صاحب الاشراق » • وتذكره النصوص أحيانا بأسماء أخرى مثل (ساكيا مونى Sakyamuni.)

ومعناها حكيم الساكيا ، و(بهاجافات Bhagavat. ومعناها السعيد ، و (جينا Jina) ومعناها المنتصر .

وليس من سبيل لأن نفصل مذهب بوذا عن حياته فان حياته تصور أروع التصوير وأبلغه تفاصيل هذا المذهب . عاش بوذا فى القرن السادس قبل الميلاد من حوالى عام ٥٦٠ الى عام ٤٨٠ ، أى أنه كان معاصرا لكزينوفون الفيلسوف اليونانى ، وكونفشيوس حكيم الصين .

وكان الاسم الذى تلقاه عند ولادته هو «سيدهارثا (Siddharatha. وتربى فى بيئة الترف ، وعاش عيشة الأغنياء واختلط بملذاتهم حتى سن الرابعة والعشرين . ولكن لم تمنعه حياة الترف التى عاش فيها من الاحساس ببؤس الناس وتعاستهم . ويقال ان أول شعاع من قبس الهداية والحكمة دخل فى نفسه ، كان على أثر ما وقع عليه بصره فى الطريق عند خروجه فى عربته للنزهة . فقد حدث فى أربع مرات متوالية أن وقع بصره على عجوز بائس ، ومريض ملقى الى جانب الطريق ، وجثة فقير هلك جوعا ، ومتسول يسأل الناس دون أن يعطوه . عندئذ تملكه شعور قوى بما تعانيه الانسانية من آلام ، كماأخذ يدرك ماتنطوى عليه حياة الشباب وحياة اللهو من أخطار ، وتمثل بوضوح أن الشيخوخة والموت قريبان مهما طال أمدهما .

فترك زوجته وولده ، وهجر منزله بحثا عن الوسيلة التى توصله الى خلاص نفسه وخلاص الانسانية من آلامها . وهام على وجهه يبحث عن الحقيقة ويعيش عيشة الزهد بين نساك البراهمة ، وأخضع جسمه لرياضيات شاقة من الصوم والحرمان . وكان أحيانا يمتنع عن الجلوس ، ويظل قاعدا القرفصاء ، واتخذ لنومه مرقدا من الأخشاب الخشنة ، كما أنه كان يتغذى طول حياته بحبات من الأرز ، وقيل بحبة واحدة .

وظل بوذا على هذه الحال سبع سنوات حتى كاد ييأس . اذ بالرغم من كل هذه المشاق فانه لم يشعر بأنه قد حقق لنفسه السلام . فاقتنع بأن تعذيب البدن لا طائل تحته ، وأن حياة الحرمان لا تزيد فى قيمتها عن حياة اللهو التى عاشها من قبل .

وأخيرا وضحت له الحقيقة فى ليلة اشراق ، واستطاع أن يذوق طمأنينة الخلاص بعد أن دفع عن نفسه اغراء « مارا Mara. » أو شيطان الاغراء الذى دعاه لكى يدخل دون انتظار الى دار السلام أو (النيرفانا) . وصمم على أن يظل بين الناس ، ليعرفهم بالحقيقة التى وصل الى اكتشافها وهى : أن الخلاص ليس فى الموت كما كان يعتقد أولا . فبالموت لا يخلص الزاهد الا نفسه . ولكن رسالته الحقيقية هى « العمل على خلاص الآخرين » .

« يا من خلصت نفسك اعمل حتى خلاص الآخرين ، واذا كنت قد وصلت الى شاطىء الأمان فساعد الآخرين على أن يعبروا » .

كذلك فقد أدرك بوذا قيمة « الطريق الوسط » لتحقيق السعادة الروحية :

« هناك طرفان يجب على كل من يريد أن يحيا حياة روحية أن يبتعد عنهما . أحدهما حياة اللهو وهى وضيعة تافهة ومخالفة للعقل ، والآخر حياة الزهد والحرمان وهى كئيبة لا طائل تحتها . والحكيم من يكتشف الطريق الذى يمر بين هذين الطرفين ، وهو الطريق الذى يسر النظر والعقل ، ويؤدى الى « النيرفانا » أى الى الطمأنينة والسلام » .

***

وتذكرنا فكرة « الطريق الوسط » هذه بما جاء فى فلسفة أرسطو فيما بعد من أن سر الحياة الأخلاقية يكمن فى تحقيق « الوسط العادل » .

ففى كل ظرف من ظروف الحياة هناك افراط يجب تجنبه ، ونقص يجب تلافيه . والفضيلة وسط بين الاثنين . وقد عنى أرسطو بتسطير قائمة مفصلة للرذائل التى تنجم عن الافراط ، والرذائل التى تنجم عن التقصير . ومن النوع الأول : التهور ، والمجون ، والكبرياء ، والحمق ، والتملق . ومن النوع الثانى : الجبن ، وتبلد الاحساس ، والشح ،وحطة النفس ، والانزواء .

أما الفضائل التى تتوسط هذين الطرفين فهى : الشجاعة ، والاعتدال ، والكرم ، والتسامح ، والتودد . وان من يعيش وفقا لمبدأ التوسط فى الأمور قد لا يحقق لنفسه نشوة حياة التأمل الخالص ، ولكنه يضمن لنفسه حياة يتحقق فيها التوازن السعيد ، تحت سيطرة العقل . وهو مع ذلك لا يحرم من المتعة واللذة . فاللذة شعور

يضاف الى كل عمل خير فيجمله ، كما تضاف الزهرة الى الشباب فتزيد من جماله ·

وحين امتلك بوذا ناصية الحقيقة ، كرس جميع جهود لنشرها بين الناس ، وقضى بقية حياته حتى سن الثمانين يحاول هداية كل من يراه الى طريق الحق والسلام · ولم تصادف دعوته أى نوع من الاضطهاد بل على العكس كان الحكام وكبار التجار يلقونه أحسن اللقاء ويعرضون عليه منحا كثيرة كان يمنحها للفقراء · وانتشرت البوذية بسرعة عظيمة فى الهند ، ثم توقف تيارها ردحا من الزمن لكى تعود للانتشار فى أجزاء كبيرة من آسيا ·

تعاليم بوذا :

لم يصلنا من أقوال بوذا فى شكلها الأصلى الا القليل · ولكن هناك اجماع على المعانى التى عبر عنها فى وعظه الأول فى مدينة « نبارس » · ونلاحظ أن أقواله قد خلت من الخوض فى المسائل الميتافيزيقية فلم يتعرض لصفات الألوهية ، ولا للمسائل السكونية ، بل انه لم يحاول أن يناقش الأحكام الدينية أو الشعائر التى وردت فى مجموعة « الفيدا Veda. » ، وهى مجموعة كبيرة من النصوص الهندية القديمة التى تضم التراث العقلى للهند · ومعنى كلمة « فيدا » المعرفة ، ولكن يقصد بها أسمى أنواع المعرفة وهى المعرفة التى تتصل بالروحانية والكائنات المقدسة · وهذه النصوص وان كانت ترجع الى أصول وتواريخ مختلفة ، وتعبر عن اتجاهات فكرية متباينة ، الا أن التقاليد الهندية تنظر اليها على أنها صادرة عن وحى الهى · ويرى مؤرخو الفلسفة الهندية أن هذه المجموعة من النصوص ، هى المصدر البعيد الذى استمدت منه جميع الفلسفات الهندية مبادئها ، بل ان البوذية نفسها قد استمدت منه بعض عناصرها ·

ان البراهمة هم الذين يشغلون أنفسهم بالآلهة ، وعليهم يقع عبء تنظيم العلاقات بين الكائن المقدس والكائن الانسانى · ولكن بوذا يريد فقط أن ينقذ الانسانية من آلامها ، ولهذا فهو يهتم بالكائنات الانسانية دون أن يشغل نفسه بفكرة الكينونة فى ذاتها ·

ويرى بوذا أن أصل الشر الذى يجب أن ينقذ منه الانسانية مزدوج · فهو أولا فى « الوجود » على أن تفهم من هذه الكلمة معنى الخضوع للحسيات · وثانيا فى الجهل الذى يجعلنا نأخذ المظهر على أنه الجوهر ·

ويمكن أن نلخص مذهب بوذا بالرجوع الى « الحقائق الأربعة المقدسة » ، التى نطق بها فى وعظ « نبارس » ·

١ ـ « أيها الأتباع هاكم الحقيقة المقدسة عن **الألم** : ان ولادة الانسان ألم ، والشيخوخة ألم ، والمرض ألم ، واتحاد الانسان بمن لا يحبه ألم ، وافتراقه عمن يحبه ألم ، وعدم حصوله على رغبته ألم ، وبالاختصار فان تعلقه بملذات الجسم وملذات الحس والتصورات الوهمية كله ألم »

***

٢ ـ « أيها الأتباع هاكم الحقيقة المقدسة عن « **أصل الألم** » : انه التعطش لكل مايتصل بالوجود ، لأن هذا التعطش يصحبه نهم وتطلع لما عند الآخرين انه التعطش للملذات ، والتعطش للجاه والسلطان »

٣ ـ « أيها الأتباع هاكم الحقيقة المقدسة عن **سر القضاء على الألم** : انه فى اخماد هذا العطش بالقضاء على الرغبة ، والتخلص منها ، وعدم السماح لها بأن تسيطر على نفوسنا » ·

٤ ـ « أيها الأتباع هاكم الحقيقة المقدسة عن **الطريق الذى يوصلنا الى القضاء على الألم** : انه الطريق المقدس ذوالشعب الثمانية : ايمان صادق ، ورغبة أكيدة ، ولسان عف ، وعمل صالح ، وحياة خالصة من الوسائل الدنيئة ، وتفان فى الخدمة ، وانتباه لمصادر الحكمة ، وتأمل فى معانيها » ·

فالحقائق الأربعة الكبرى فى فلسفة بوذا هى : أن الوجود ينطوى على الآلام ـ أن الألم يتولد عن الشهوات التى يستحيل علينا دائما اشباعها ـ اننا لا نستطيع أن نقضى على الألم الا اذا أخمدنا فى نفوسنا كل شهوة ـ واخماد الشهوات لا يكون الا باتباع طريق الحكمة الذى يوصلنا الى الخلاص أو التحرر الأبدى أو « النيرفانا » ·

ولكن ماهى الطرق العملية التى يتبعها الانسان للوصول الى أسمى درجات السعادة ، وهى الخلاص من سيطرة شهوات النفس ؟ وكيف يعرف أنه ينهج النهج الصحيح الذى يوصله فى النهاية الى « النيرفانا » ؟

ان أولى الخطوات هى التفانى وانكار الذات ٠ ذهب أحد الأتباع الى بوذا وطلب اليه أن يرسله الى احدى القبائل المتوحشة فقال له بوذا :

« ولكنهم أشقياء وسوف يسبونك » فأجاب الفقير : « ان سبهم لى سيجعلنى أعتقد أنهم من الطيبة بحيث لم يضربونى » ــ قال بوذا : « ولكنهم سيقذفونك بالحجارة ، وسيعتدون عليك بأيديهم » ، فأجاب الفقير : « سأقول انهم من الطيبة بحيث لم يضربونى بالعصى أو بالسيوف » ٠

قال بوذا : « ولكنهم سيضربونك بالعصى والسيوف » ٠ فأجاب الفقير : « سأقول انهم من الطيبة بحيث تركونى على قيد الحياة » ٠

قال بوذا : « ولكنهم سيقتلونك » ٠ فأجاب : « سأقول انهم أشفقوا على حيث خلصونى دون عناء من هذا الجسد الملىء بالأدران » . بهذه الاجابات اقتنع بوذا أن تابعه قد قطع شوطا بعيدا فى طريق الخلاص وقال له : « اذهب يا من خلصت نفسك وخلص الآخرين » ٠

المبدأ الأخلاقى :

مما قدمنا نرى أن المبدأ الأخلاقى فى المذهب البوذى ينحصر فى الخلاص من الألم عن طريق التحرر من الشهوات ٠ وطريق الخلاص ــ كما قلنا ــ طريق وسط : يبتعد عن الافراط فى الزهد بعده عن الميل الى الحياة الناعمة ٠

ويعبر النص الهندى عن ذلك تعبيرا جميلا اذ يقارن الحكيم بوتر القيثارة الذى يجب لكى يعطى النغم المطلوب فى نقاء وعذوبة ألا يكون مشدودا أو مسترخيا ٠

وقد حاول مؤرخو البوذية ومنهم « أولدنبرج » تبسيط عرض الفكرة الأخلاقية فى هذا المذهب ، فقسموا الحياة الأخلاقية ــ كما يتصورها ــ الى ثلاثة مراحل : الاستقامة ، والتأمل ، والحكمة ٠

أولا : الاستقامة وهى الخطوة التمهيدية التى يجب أن يبدأ بها التابع ٠ ويلاحظ أن هذه الاستقامة تتخذ شكلا سلبيا يتلخص فى الابتعاد عن كل دنس ٠ أما تفاصيلها العملية فهى :

١ ــ « لا تقتل كائنا حيا » وهذه القاعدة من القواعد التى تظهر فى كل فلسفة هندية ٠ واحترام الحياة يجب أن يمتد الى أى مخلوق مهما كان تافها حتى ولو كان دودة أو نحلة ٠ كما أن هذه القاعدة تتصل ببعض الشعائر التى تحرم شرب الماء اذا كان يحتوى على أثر من آثار الحياة الحيوانية ، وتحرم لبس الملابس الحريرية ٠

٢ ــ « لا تأخذ مالا يخصك » ٠ وهذه القاعدة تنتهى الى نبذ الامتلاك ، وأتباع بوذا يجب أن يقنعوا بالحاجات الضرورية التى تحفظ عليهم حياتهم ٠

٣ ــ « لا تنظر الى زوجة غيرك » ٠ وهذه القاعدة تنتهى الى التعفف المطلق ، وقد ساعد على ذلك اعتبار النساء ، فى المذهب البوذى ، فى مرتبة دنيا والنظر اليهن على أنهن أكبر خطر يهدد سعادة الانسان ٠

٤ ــ « لا تقل مالا تعتقد أنه الحق » ٠ ويدخل تحت هذه القاعدة تفاصيل دقيقة عن أنواع الكذب ، ومنها الوشاية التى تفسد بين الأصدقاء ٠

٥ ــ « لا تشرب مشروبات مسكرة » حتى ولو بمقدار قليل أو بقصد الدواء ٠

ونلاحظ أن جميع هذه القواعد تقترب كثيرا مما ورد فى الديانات السماوية كالمسيحية والاسلام ٠ ولكن الفرق بين هذه الديانات وبين البوذية ، هو أن الديانات السماوية تحث على عمل الخير للتقرب الى الله ٠ أما البوذية فان هدفها الأساسى خلاص الانسان من ربقة الشهوات والوصول الى حالة السلام والطمأنينة ٠

ثانيا : التأمل ــ وهو المرحلة الثانية التى يعود فيها من يصبو الى الحكمة الى نفسه بعد أن استطاع تهذيبها بالاستقامة ٠ وموقف الحكيم ازاء النفس موقف هام ٠ فاذا كان الأمر يتعلق بالذات الحسية ، التى تتمثل فى الجسم ، وتختلط بالعالم فان هذه الذات عرض زائل ٠ وحياة الطهر تقتضى التخلص من قيود هذه الذات ٠ وعن طريق عملية التطهر تظهر لنا الذات الحقيقية ، وكمالها يعد أثمن ثمرات التأمل ٠

ولما كان عالم الظواهر عالم وهمى ، وأن الانسان لا يقترب من الخلاص الا بقدر ادراكه لتلك الحقيقة . فان حياة التأمل (dhyâna.) تصبح أسمى الفضائل فى المذهب البوذى ٠ وحياة التأمل تقتضى الانصراف عن كل الشهوات المادية ٠ والوصول الى

مرحلة التأمل الصرف ليس بالأمر الذى يسهل مناله، ولذا وجب التمهيد لها بتهذيب النفس حسب ماذكرناه فى المرحلة السابقة ٠

ويذهب فلاسفة الأخلاق ـ وخصوصا الدينيون منهم ـ الى القول بأن المذهب البوذى فى الأخلاق ذو طابع سلبى ، لأنه يقوم على نفى كل قيمة للأشياء الدنيوية ، وعلى جعل التأمل الذاتى شرطا أساسيا للوصول الى الخلاص أو سعادة النفس ٠ وجميع تفاصيله تقريبا تقوم على نواه ، أى على الابتعاد عن أشياء معينة ، لا على أوامر ايجابية ٠ أى أنه يأمر الانسان بألا يفعل الشر ، أكثر من أن يأمره بفعل الخير ٠ واذا كان فى ذلك مايؤدى الى طمأنينة النفس حقا ، الا أن هذه السلبية تبتعد بهذا المذهب عن حرارة العاطفة ، كما أنها تقترب بأنصار البوذية من حالة عدم الاكتراث بما يدور حول المرء من أحداث ٠

* * *

اليوجا : ولتسهيل الوصول الى حالة التأمل يستخدم المذهب البوذى ، على غرار المذاهب الهندية الأخرى عدة وسائل مادية يطلق عليها اسم « اليوجا » ٠

واليوجا معناها « القيد le joug. » ٠ فعلى الحكيم أن يقيد ذاته المادية حتى يكبح جماحها ٠ وقد يحكم على نفسه بتجنب كل حركة عضلية حتى لا يعوق تأمله تذكر أى نوع من الضرورات المادية ٠ واذا كانت اليوجا عند بدء ممارسة الحكيم لها نظاما صارما للتحكم فى النفس ، الا أن الغرض الحقيقى من هذا الترويض البدنى ، هو الصعود فى مدارج حياة التأمل الصرف ٠

وتقول النصوص الهندية ان بوذا نفسه قد مر فى أربع مراحل من التأمل قبل وصوله الى حالة الاشراق ٠ وتتصل هذه المراحل الأربعة بنظام اليوجا ٠

ففى المرحلة الأولى يتعلم الانسان كيف يتحكم فى حواسه ، وفى المرحلة الثانية يتحكم فى خياله ، وفى الثالثة يتحكم فى شعوره ، وفى الرابعة يتعلم كيف يجنى ثمرة هذا الارتقاء الروحى ٠

ثالثا : الحكمة : وتتلخص فى الوصول الى « النيرفانا » ، وهى أسمى فكرة تتوج المذهب البوذى ٠ والنيرفانا لا يمكن تحديد معناها تحديدا صارما ، وربما كان استعصاء الكلمة على التحليل الدقيق شيئا مقصودا حتى يضفى عليها صفة القداسة ، ويجعل الناس يبحثون عنها ويضعونها دائما أمامهم مثلا أعلى كلما اقتربوا منه ابتعد عنهم ٠

* * *

وفى عقيدة البراهمة تتحقق حالة « النيرفانا » عندما تستطيع النفس الفردية أن تتحد مع النفس العالمية فى حالة شبيهة بالصوفية ٠ وفى مذاهب أخرى هندية تتحقق « النيرفانا » اذا استطاع الانسان أن يحقق التوازن بين قواه الروحية وقواه المادية ٠

أما المذهب البوذى فانه يعتبر « النيرفانا » نهاية المراحل التى يستطيع الحكيم فيها التغلب على شهواته ٠ فهذه الكلمة معناها الحرفى « الاخماد » ٠ وقد وضع بوذا معناها الخلقى والروحى بالرجوع الى مثال حسى وهو انطفاء النار وخمودها لعدم وجود الوقود ٠ وبالمثل فان الانسان الذى لا يغذى نيران عواطفه المتأججة يصل فى النهاية الى اخماد هذه العواطف ، وتصبح حياته هادئة لا يقلقها ازعاج الشهوات ٠

وقد ذهب بعض المفسرين الى أن « النيرفانا » فى المذهب البوذىحالة لاتحتمل التحولأو الصيرورة. واذا كانت الصيرورة ليست ممكنة الا اذا غذتها الدوافع الانسانية المختلفة ، فمعنى ذلك أننا لانصل الى « النيرفانا » ، وهى انتفاء لكل صيرورة الا اذا « أخمدنا » كل فكرة دنيوية ، وكل ارادة مادية ، وكل شهوة حسية ٠

والآن يصح لنا أن نتساءل : هل النيرفانا هى حالة السعادة أو حالة العدم ؟ فاذا كانت حالة السعادة الأبدية فمن الذى يتمتع بها اذا كانت الذات الانسانية ـ حسب المذهب البوذى ـ وهمية وعابرة ؟ واذا كانت ، على العكس ، حالة العدم ، فانه يتعذر علينا أن نوفق بين هذا المعنى وبين

مايشيع فى المذهب البـوذى من امكان الوصول الى النيرفانا فى مرحلة الحياة الانسانية ٠

هذا السؤال المحير قد وجهه أتباع بـوذا الى زعيمهم ٠ ولـكنه احتمى من الاجابة عليه وراء اللاأدرية agnosticisme. ، واكتفى بأن يشير الى أن سلام الانسان يجعل من الضرورى بالنسبة اليه أن يبحث عن « النيرفانا » ، ولايهـم بعد ذلك أن نعرف اذا كانت فكرة « النيرفانا » تتصل بنوع من الوجود أو أنها العدم ٠ وقد وضح بوذا هذه الفكرة بذكر حالة انسـان أصابه سهم مسموم ٠ فهل يؤخر علاج نفسه حتى يعـرف عن يقين من الذى وجه اليه هذا السهم ؟ انه اذا فعـل ذلك كانت النتيجة الموت المحقق ٠

* * *

وبالمثل فان كل انسان منا يجب أن يبـرأ من اغراء « شيطان الشهوات Samsâra. » ، ولا ينبغى أن ينتظر حتى يعرف تفاصيل عالم « النيرفانا » ، بل يجب عليه أن يأخذ توا فى اتباع طريق الحقائق الأربعة المقدسـة ، وما عـدا ذلك من شأنه أن يعطـل الوصـول الى تحقيق طمأنينـة النفس وسـلامها ٠

وقد يكون من المناسب فى ختام هـذا العرض للمبدأ الخلقى فى العقيدة البوذية أن نعقد مقارنة سريعة بينه وبين مذهب « شوبنهاور » الفيلسوف الألمانى المتشائم ٠ فالفكرة الأساسية فى فلسـفة شوبنهاور ، كما هى الحال فى المذهب البوذى ، هى « تخليص الانسان » الذى قيدته الشهوات الى عجلة « ايكسيون » ٠

وايسكيون ـ كما تقول الأسـاطير اليونانية ـ ملك استضافه جوبيتر فى الأليمب (مدينة الآلهة)، ولما ركبه الغرور أمر أبوالآلهة بأن يقذف فى النار ، وأن يقيد الى عجلة ملتهبة تدور على الدوام ٠

وعالم الحياة فى نظر شوبنهار عـذاب دائم ، وخزى يحس به المرء فى قرارة نفسه ٠ ولما كان هذا العـالم لا يتماسك ولا يبقى الا بسبب ارادة الحياة العمياء ، فيجب تحطيم هذه الارادة عن طريق التأمل والتفكير ٠ وعن طريق اخماد كل شـهوة تتحقق ـ كما قلنا ـ حالة النيرفانا فى البوذية ٠ وهـذه الحالة قد وصفها شوبنهاور فى كتابه « العـالم بوصفه ارادة وتصور » ، (١) بأنها « السلام الذى لا يعكر صفوه شىء ، والهـدوء العميق ، وطمأنينة النفس ، وهى حـالة لا يسعنا الا أن نتـوق الى تحقيقها حين يهتدى اليها عقلنـا وخيالنا ، لأنهـا دون سواها الحقيقة التى لا يشـوبها زيف ، وهى جديرة بأن ترفعنا من قيـود المادة الى عالم الروح الفسيح » ٠

* * *

ومما لا شـك فيه أن المبدأ الخلقى فى العقيدة البوذية يعبر أصدق تعبير عما كتبه « برجسون » عن « الأخلاق المفتوحة » أو الأخلاق الانسانية تمييزا لها عن الأخلاق الاجتماعية أو « المقفلة » التى لاتخدم الا أغراضا دنيوية ومحليـة ٠ فالأخلاق الانسانية تتجسد فى شخصية فذة تصبح مثالا يحتذى ومنارا يهتدى بهديه ٠ وقد عرفت الانسانية قبل القديسين والأنبياء فلاسفة الاغريق وحكماء الهند والصين ٠

والعجيب فى سيرة هؤلاء الحكماء أنهم لايطلبون شيئا ، ولكن تتحقق على أيديهم أشياء كثيرة ٠ انهم لا يلجأون الى القـوة أو الى الضغط ولكن حياتهم وحدها نداء لا يلبث أن يتردد صـداه فى نفوس الطوائف العديدة ٠ والأخلاق الانسانية التى يمثلها حكماء الانسانية تعبـر عن الحب الخالص الـذى لا تشوبه ضغينة ولا حقد ٠ كما أن الشعور الذى يسيطر على الحكيم هو **انطلاق الروح** وثورتها على الأوضاع الباليـة ٠ وهـذا الشعور بانطلاق الروح وتحررها هو سر السـعادة ٠ فهو لا يقيـم وزنا للرفاهية المادية ولا للثروة بل انه بتخلصه من هذه القيود يشعر بالراحة ثم بالغبطة والسعادة ٠

ولا يتوقف نجاح الحكيم على مقدرته فى الوعظ والدعوة الى حب الانسانية وخيرها ٠ فالعقل قـد يقتنع بأشياء ولكنه لا ينفذها ، وشتان بين مايعيه العقل وماتنفذه الارادة ٠ ولا يحفز الارادة على العمل الا العمل ٠ والبطولة ليست فى الأقـوال وانما فى الأفعال ٠ واذن فحياة المصلح وسيرته وأعماله هى مايحفز الناس الى اتباعه والى الالتفات حوله ٠ واذا مأثيرت فكرة العقبات المادية أمام النفس المنطلقـة المتحررة ، فانها لا تجيب على ذلك بأن العقبات يجب محاولة تفاديها أو التغلب عليها أو اقتحامها ، بل أنها تعلن فى قوة أن العقبات لا وجود لها ٠

---

(١) Le Monde comme Volonté et Représentation.



بقلم: فؤاد كامل

يتخذ كارل يسبرز – الفيلسوف الوجودى – من الايمان موقفا وسطا بين أضرابه من الفلاسفة الوجوديين ، فلا هو من المؤمنين المتدينين أمثال كيركجور ومارسل وكارل بارت واونامونو ، ولا هو من الوجوديين الملاحدة أمثال هيدجر وسارتر . ولهذا يطلق على ايمانه اسم « **الايمان الفلسفى** ».

وقد حقت هذه الصفة على ايمانه لأنه يقف من مسلمات الدين موقف الناقد ، اذ يقول فى فقرة معبرة من كتابه « **المجال الأبدى للفلسفة** » (١) : « ان من أحزان حياتى .. تلك الحياة التى أنفقتها فى البحث عن الحقيقة ، ان المناقشة مع رجال الدين كانت تتوقف حيال النقاط الحاسمة ، اذ كانوا يلتزمون الصمت ، أو يغمغمون بعبارة غير مفهومة ، أو يتحدثون عن موضوع آخر ، أو يطلقون حكما قطعيا ، أو ينخرطون فى حديث لطيف ، دون أن يعيروا انتباههم حقا لما قاله المرء .. وهم فى نهاية التحليل لا يهتمون حقيقة بمناقشة تلك النقاط الحاسمة . ذلك أنهم – من جهة – على يقين من حقيقتهم .. على يقين مخيف ! ومن جهة أخرى يرون أن اهتمامهم بأمثالنا من الأشخاص الذين ركبوا رءوسهم مضيعة للوقت . والاتصال يتطلب الاصغاء والاجابات الحقيقية ، ويحرم الصمت والهروب من الأسئلة . كما أنه يتطلب فضلا عن هذا كله أن تستمر قضايا الايمان جميعا فى خضوعها للتساؤل والاختبار ، لا من الظاهر فحسب ، بل من الباطن أيضا » .

يريد يسبرز اذن أن يحتفظ للفيلسوف باستقلاله ازاء الدين ، كما يريده الا يقف عاجزا أمام تلك المسائل الحرجة التى يقف حيالها اللاهوتيون صامتين ، بل ان واجب الفيلسوف أن يمضى دائما فى التساؤل ، وان يضع المسلمات جميعا موضع الاختبار والفحص الدقيق . ذلك أن يسبرز رغم اقتناعه بأن الحقيقة واحدة لأنها تضرب بجذورها فى المتعالى ، فانه مقتنع أيضا بأن اقترابنا من

(1) The perennial scope of Philosophy, tr. by R. Manheim; New York, 1949, p. 77.

الحقيقة ينبغي أن يتخذ دائما صـــورة الحركة المستمرة ، وأن يكون تاريخي الطابع ، مما يؤكد دور الفرد « الممتاز » و « الاستثنائى » و « الفريد » . والعلامة المميزة لهذا « الاستثنائى » انه يجد نفسه خاضعا لنداء مطلق لا يستطيع أن يبرهن عليـــه برهانا موضوعيا . فالحقيقة العلمية تظل صحيحة سواء قبلناها أم رفضناها ، لأننا لا نمتلكهـــا عن طريق الولاء ، بل بواسطة عملية عقلية للتحقق من صدقها ، وهى عملية يستطيع أى عقل آخر ، من ناحية المبدأ على الاقل - أن يقوم بها . أما الحقيقة الفلسفية فاننا ننسبهـــا الى انفسنا حين نكون مخلصين لها ، أوفياء لما توجهه الينا من نداء مطلق غير مشروط . غير أن تلبية هذا النداء ليس معناها ازدراء الحقيقة العلمية أو المعـــايير الأخلاقيـــة الشائعة ، بل معناها أن الفيلسوف مدفوع الـى ان يتجاوز هذه الحقيقة وتلك المعايير وهـــو يدرك ادراكا أليما انه قد يكون مخطئا فى هذا التجاوز . ولما كان من الممكن أن يلحق به الاضطهاد سواء أكان مخطئا أم مصيبا ، فان الاضطهاد لا يعنى فى حـــد ذاته أن دعوته صـــحيحة . فالفلاســـفة والرواد الروحيون يلقون الاضطهاد دائما على أيدى رجـــال يعتقدون أنهم (اى هؤلاء الرجال) يدافعون عـــن النظام والحق الاجتماعى فى مواجهة خطر رهيب ، وهم فى هذا الدفاع على شىء من الحق ، يتجاهله هؤلاء الفلاسفة والرواد فى اندفاعهم نحو تحقيـــق رسالتهم . وقد يكون من التضليل أن نقســـم الانسانية جماعتين : احداهما استثنائية والأخرى عادية تقليدية ، فقد ينشب الصراع بين الاستثنائى والمألوف فى قلب أى انسان ، لأن ما من أحد الا ويشارك فى المسئوليات الجماعية ، ومع ذلك فان كل انسان يستطيع أن تكون له طريقته الفريدة فى الاستجابة للحياة ، بحيث تتضمن هذه الاستجابة قيما لا يستطيع اى شخص آخر أن يقدرها حـــق قدرها (١) .

وعلى هذا ، فانه ينبغى أن يوازن السعى الفردى مبدأ آخر يطلق عليه يسبرز اسم « الســـلطة » . والسلطة لا تفرض نفسها عن طريق الاقناع العقلى فحسب ، بل عن طريق القوانين والنظم والمؤسسات . وقد يصطدم بها الفيلسوف ويثور على قوتهـــا القاهرة ، غير أن هذه الثورة ينبغى أن تكون موجهة لاعادة تشكيل القوانين والنظم ، لا الى القضاء عليها قضاء مبرما . ويمكن أن تقاس شرعيـــة السلطة بمدى انتماء الأفراد اليها انتماء باطنيا حرا ، وبأنها لا تلجأ للمحافظة على نفسها الى القهر والتهديد . والاختبار الحقيقى للسلطة هو مدى قيامها علـى « المتعالى » ، أو بمعنى آخر ، استنادها على الحب وسعادة المحكومين .

وثمة قطبان ينتقل بينهما يسبرز فى بحثه عـــن الحقيقة ، وأعنى بهما الايمان اللامشروط والانفتاح openers . وينشأ التعصب حين يحاول الايمان اللامشروط أن يؤسس نفسه على حقيقة موضوعية يسلم بها الجميع . ففى هذا الموقف الذى يسميه يسبرز « بالكثلكة » ينظر الى الحق باعتباره ساكنا (استاتيكيا) نهائيا ، وبأنه ملك مقصور على جماعة معينة ، بينما الحقيقة الوجودية لا يمكـــن أن تأتى الى احد على هذا النحو ، وانما تأتى باعتبارهـــا (حقيقـــة) بالنسبة « لى » . وعلى هـــذا فمن التناقض أن يحاول المرء ارغام شخص آخر علـــى التسليم بالحقيقة على أساس من العقيـــــدة أو البرهان أو بأية وسيلة غير وجودية . واذا أقدمت السلطة على مثل هذه المحاولة فانها تنسى دورها الحقيقى وتتحول الى طغيـــــان . وحين يدعى الانسان الفانى انه قد امتلك حقيقة نهائية ، فانه ينسى أن الله يتعـالى على الظـــواهر التاريخيـــة جميعا والتى من خلالها يكشف عن نفسه .

ويقتضى منى « الانفتـــاح » أن أتذكر دائمـــا أن ايمانى الشخصى ما هو الا ايمان واحد بين غيره من الايمانات الكثيرة . واذا كنت على أهبـــة الاستعداد للموت فى سبيله ، فينبغى الا يكون ذلك الا لاقناع الآخرين « فى حرية » بحقيقته . فأنا لا أخـــدم هذا الايمان حين أقتل الآخرين لأنهم يرفضونه . ولما كان ايمانى الخاص لا يمكن أن يفهـــم الا من الداخل ، فيلزم عن ذلك أننى لست فى مركز قوى يسمح لى بالحكم على ايمان غـــيرى من الناس ، ما دمت أنظر الى هذا الايمان من الخارج . بيد أن يسبرز لا يقترح علينا أن ندرس الأديان جميعـــا دراسة عاطفة لنصل الى رأى توفيقى بينها يكون أصح منها مجتمعة ، ذلك أن من ينزع الى التوفيق ان لم يكن مؤمنا بدين من الأديان فـــانه يفشل فى النفاذ الى داخل أى منها . وفى اللحظة التى يتنازل

(١) David E. Roberts, Existentialism and Religious Belief, New York, Oxford University Press, 1959, p. 257.

فيها عن التزامه بدين معين فى سبيل مزيج عقلى أو انتقائى ، فان « ماهية الدين الكلية » المزعومة التى يتوصل اليها لن تكون سوى طائفة جديدة تضاف الى سائر الطوائف الأخرى .

فلا مفر اذن من صفة الجزئية التاريخية . والايمان مطلق نسبى دائما : فهو مطلق من حيث أنه لا مشروط ، وهو نسبى لأنه فردى تاريخى . والوسيلة الوحيدة لمواجهة هذا الموقف هو ان يسعى المرء سعيا متواصلافى سبيل الاتصال communication فان يتجرد المرء من كل ايمان ليس انفتاحا ، بل خواء وفراغا . أما الاستعداد للاتصال فمعناه أننى قد اجد فى نظرة غريبة عنى تجليا لله لم أكن اراه . ومع ذلك فان « يسبرز » يدرك ان الحل المثالى مستحيل . واليوم يواجه ايديولوجيات قد حلت محل الأديان ، وأخذت تنشر نظرياتها وتتصارع للاستيلاء على عقول الناس وارواحهم بوسائل ابعد ما تكون عن الاتصال الحقيقى القائم على الحب والكرامة الانسانية والحرية الروحية .

وهكذا تتخذ جهود يسبرز للوصول الى الايمان الفلسفى صورة « ديالكتيك » طرفاه التحدى والخضوع . وهو فى هذه الجهود يمارس حريته فى التساؤل والشك ممارسة كاملة .

والخطوة الأولى هى دائما تحقيق الاستقلال التام . فالشخص الذى تعلم أن يثق بنفسه هو وحده الذى يستطيع أن يؤمن بأن « المتعالى » موضع الثقة . وما من شخص أمين صادق مع نفسه الا وتدفعه مأساة الحياة الى التمرد على الوجود . وحين ينبذ الحلول الزائفة يجد انه لا علاج للشر والعذاب والخطيئة الا ما يحققه الانسان عن طريق حريته . واذا كان من الممكن أن نجعل الحياة جديرة بأن نحياها ،فلن يكون ذلك باصطناع نوع من العزاء الدينى او الفلسفى يجعل هذه المأساة تبدو لنا غير حقيقية ، وانما يكون بأن نصبح نحن انفسنا شيئا نستطيع ان نؤكده على الرغم من موقف الانسان الضعيف القابل للكسر . فهناك اذن شىء من الحقيقة فى الالحاد ، اذ ينبغى أن أصبح اجابتى الخاصة بدلا من أن انتظر صدور الاجابة عن التقاليد أو المجتمع أو الدين . فهو يمتدح فى الملحد حين يتخذ هذا الموقف ـ أمانته واخلاصه وصدقه مع نفسه . ولكنه يضيف الى ذلك أن الاصرار على الصدق وسيلة حقيقية للمثول فى حضرة الله حتى ولو كان الفرد باعتباره ملحدا ـ لا يدرى ما هو فاعل .

وفى الجانب الآخر من التحدى يقوم نوع من الخضوع أقرب الى القوة منه الى الضعف . ذلك اننا من خلال احساسنا بالحق والعدالة الذى يدفعنا الى أن نصرخ مجتمعين فى وجه هذا العالم بما فيه من باطل وظلم ، نتصل باله عادل حق . كما اننا حين نوجه الى الله اشد الأسئلة احراجا نسعى اليه . وبرفضنا للتصورات التقليدية عن الله لأنها لا تثبت للنقد ، نعبر عن حاجتنا الى الاتصال به اتصالا حقيقيا .. وحينئذ ندرك أننا لا نستطيع ان نتحدى الله الا لأنه منحنا القوة على أن نفعل ذلك . وحين يتقبل الملحد هذه الهبة ويمارسها ، فانه يتقبل الله دون أن يدرى . وما أن نؤكد مصدر هذه الحرية التى تمكننا من التمرد والشك ووضع أجوبتنا الخاصة عن الحياة ، نكون على استعداد لمواجهة الواجبات والآلام التى تفرض علينا .

ومن ثم يتبين لنا ان الالحاد ـ من وجهة نظر يسبرز ـ ظاهرة معقدة ليس من المستحسن أن نرفضها جملة وتفصيلا . فهناك على الأقل مواقف ثلاثة مختلفة يمكن أن توضع تحت عنوان الالحاد : الموقف الأول يسعى الى الاكتفاء بالعالم الذى نعيش فيه ، وبدلا من ممارسة الحرية للوصول الى الذات الحقيقية فان الملحد يمارسها لبلوغ غايات دنيوية كالمتعة أو الجاه أو السلطان ! وهذا السلوك الالحادى لا نجده لدى هؤلاء الذين ينكرون وجود الله عن وعى فحسب ، بل بين من يعتبرون أنفسهم من رجال الدين أو المتدينين ، والموقف الثانى هو العدمية ، وتمتاز عن الموقف الأول بأنها تصر على ممارسة الحرية ولكنها تنظر الى الحرية نظرتها الى الحياة كلها . على أنها عبث لا طائل وراءه ، والموقف الالحادى الثالث ـ الذى قد يختلط احيانا بالموقف الثانى ـ هو فى حقيقة أمره احتجاج دينى يؤكد عن طريق غير مباشر علو الله وتشوف الانسان الى الحق والعدل والمعنى .

ويتجنب « يسبرز » استخدام كلمة « الله » (1) لما تنطوى عليه من ارتباطات دينية ، ويستخدم

(1) استخدمنا هذه الكلمة فى الفقرات السابقة من عرضنا حتى لا يقع القارىء فى الخلط والاضطراب .

بدلا منها كلمة « الشامل » أو « المحيط » Das Umgreifende مطبقا اياها على سبعة آفاق مختلفة نستطيع أن نستشرف من أى واحد منها على الواقع كله • وهذه الآفاق السبعة هى :
(١) الوجود التجريبى (الآنية Pasien) ،
(٢) الوعى بوجه عام (Bewurstein überkaupt) ،
(٣) العقل الخلاق (beist) ، (٤) الوجود الماهوى (Existens) ، (٥) العقل (Vernunft) ،
(٦) العالم ، (٧) العلو •

وكل شىء يمكن أن يقع داخل أفق من تلك الآفاق ، فمن الممكن أن اكون داخلا ضمن العالم ، أو أن يكون العالم داخلا ضمنى • غير أن «الشامل» نفسه يتجاوز أى منظور مغلق . واذا كان « الوجود ذاته » Being Itself أو « الشامل » يمسك كل أحوال الواقع بعضها الى البعض الآخر ، فاننا لا نستطيع أن نصل أبدا الى منظور موحد لنرى منه كيف يتم هذا . و « الشامل » يتجلى لنا خلال منظورات موحدة متعددة ، غير أن الوحدة الكاملة ــ أو الله كما هو فى ماهيته كما يقول بعض اللاهوتيين ــ تتعالى علينا باستمرار • ومعنى هذا أن «الشامل» يند عن كل وصف أو تعبير • وفى هذا يشبه موقف يسبرز موقف أفلوطين •

ويؤدى بنا هذا الى الحديث عن العلاقة بين الفلسفة والدين من وجهة نظر يسبرز . اذ يرى انه لما كان كل منهما يعالج الحياة بأكملها ، ويتعرض للاجابة على الأسئلة الحاسمة فى حياتنا ، فان العلاقة بينهما قد تنازعها التباغض والود على مر الأجيال والعصور . وما كانت الفلسفة لتبقى طويلا باعتبارها نشاطا حيويا يبذله الانسان ، لو لم يدرب الدين الناس ، منذ طفولتهم على توجيه حياتهم نحو المتعالى . ولهذا فانه يعارض المحاولات التى يبذلها البعض لتخفيف حدة التوتر بين الفلسفة والدين على أساس توزيع الاختصاصات ــ معارضة شديدة . وهو ليس على استعداد ــ كما يفعل بعض الفلاسفة ــ للتخلى عن مسائل الايمان والالتزام المطلق للدين بحجة أن معالجة مثل هذه المسائل خليقة بأن تنال من صرامة المناهج التى يأخذ بها الفيلسوف نفسه حين يتصدى للبحث • فلا بد للفلسفة من أن تقوم على ايمانها الخاص ، وألا تقبل الخضوع للنقل أو لسلطة الكنيسة • فهو يرفض النقل لأنه محاولة ، لاحالة شىء ينبغى أن يبقى فرديا ووجوديا الى شىء مباشر وموضوعى ، وملزم بصورة كلية شاملة . وليس معنى ذلك أنه ينكر أن الوحى قد حدث تاريخيا ، وانما ما ينكره هو أن تكون هذه الشفرة (١) الجزئية هى « المتعالى » فى الوقت نفسه . كما ينكر أيضا أن يكون من الممكن امتلاك الحقيقة الدينية بمجرد التسليم بالمعتقدات الدينية ، لأن الحقيقة الدينية لا تنتقل من جيل الى جيل أو من فرد الى آخر كما تنتقل الحقائق العلمية ، كما أنها لا يمكن أن توضع فى مذهب عقلى منظم • وبينما تثبت المسيحية على شفرة واحدة باعتبارها نهائية ، فان من واجب الفلسفة ان ترى كيف تشير الشفرات جميعها الى الله • وهكذا يستطيع الفيلسوف ، فى نظر يسبرز ــ أن يظل أشد اخلاصا لتعالى الله من رجل الدين ، لأن هذا الأخير يريد أن يجسد الله دائما فى شىء متناه ، على حين تعتقد المسيحية أنها تمتلك يقينا لا سبيل الى الشك فيه ، تصر الفلسفة على الشك فى كل شىء •

وهكذا يجد يسبرز نفسه مرة أخرى حائرا بين « الانفتاح » واتخاذ القرار ، فلكى يحتفظ بتكامله الفلسفى يجب أن يبقى بعيدا عن الاعتقاد الدينى ، ومع ذلك فلكى يكون مفتوحا حقا ومستعدا للاتصال

---

(١) يعتقد يسبرز أن الحوادث المتناهية المألوفة يمكن أن تشير الى ماوراءها بصورة رمزية ، وهذا مايعنيه بكلمة «شفرة» غير أنه ينبغى فك رموز الشفرة ، ومفتاح الشفرة ليس شكلا موضوعيا من أشكال المعرفة ، بل يقتضى الامر قرارا حاسما من الانسان كله للاجابة على الرسالة الصادرة عن « المتعالى » اذ لابد أن تكون ثمة حيلة بين المتعالى وبين العالم •

وتختلف « الشفرة » عن الرموز المستخدمة فى العلم من حيث أننا لانستطيع التحقق من صدقها مادام ماتشير اليه يتجاوز عن كل معرفة • وعلى هذا فان خير لغة للتعبير عن العلاقة بين الانسان والمتعالى هى الاسطورة الدينية •

ولابد أولا من أن يستجيب الانسان للشفرة ، اذ أنه من الممكن أن يتخذ مواقف يقاوم بها الشفرة ، ويقطع عليها كل طريق ، وذلك حين يظل سجينا فى هذا العالم ، أو حين يجعل النظرة العقلية هى المحك الوحيد للحقيقة ، أو قد يسقط فى نسبية لايرى شيئا لا مشروطا أو مطلقا . والاستجابة للمتعالى تتطلب الالتزام الشخصى والتسلم بحدود المعرفة الموضوعية ، والبحث عن الحقيقة باعتبارها « حقيقتى أنا » •

بيد أن يسبرز يرى أن الاخلاص الحقيقى يقتضى منا أن نترك شفرة الى أخرى ، لان الشفرة تعكس الطريقة التى يتغير بها الوجود فى علاقته بالايدى • وعلى ذلك يكون من العسير علينا التوفيق بين هذا الموقف ورأيه القائل بأن الشفرة تتضمن فى ذاتها معيار صدقها • اذ كيف يمكن أن نقول انه لاوجود لشفرة نهائية اذا لم نضع معيارا يكون هو نفسه مغايرا للشفرة لنحكم به على حقيقة الاساطير والرموز ؟

يحتاج الى ان يكون قابلا للتأثر بمثل ذلك الايمان . ويعترف يسبرز أن الفيلسوف فى المجهود الذى يبذله لكى يصل الى ما هو حق فى التقاليد الدينية جميعا ، فانه يصبح عاجزا عن اعتناق أى منها . ومن ثم، لا مخرج من هذه «الحيرة» • والحق أن صراعا حادا يدور فى نفس يسبرز بين صورتين من صور الايمان الوجودى . وحين تفقد الفلسفة أو الدين الطابع الوجودى ، فان كليهما ينحدر الى مستوى الانحلال ، فقد ينساق الفيلسوف بتساؤله اللانهائى الى الشلل العقلى والروحى المسمى «الحكم المعلق» كما قد ينتهى رجل الدين الى الاعتقاد الآلى الخارجى بالوحى . ومع ذلك فبين الفلسفة والدين ـ وهما فى أحسن حالاتهما ـ اختلاف لا سبيل الى القضاء عليه ، وهو أن الفيلسوف حين يخضع لله فانما يخضع عن طريق استقلال ذاته وحريتها ، بينما يخضع رجل الدين حريته لنوع من الضمان الفائق على ما هو انسانى . ويعتقد يسبرز اعتقادا واضحا ان المغامرة الفلسفية تكشف عن نوع أسمى من الثقة ، ويكون أقرب الى الحقيقة أن تضع فى الوقت نفسه طابع الخطر والتأكيد الذى يتسم به المتعالى .

ويحتفظ يسبرز ، وان يكن ذلك بطريقته الخاصة ـ ببعض المعتقدات الواردة فى الكتاب المقدس . فهو يعتقد أن الانسان قد خلق على صورة الله ، كما يعتقد أن الصلاة ـ بمعناها المصفى لا بذلك المعنى الذى يحاول أن ينظر الى الله باعتباره كائنا يمكن اقناعه لارضاء شهواتنا الأنانية ـ يعتقد أن الصلاة هى الطريقة المناسبة التى يستطيع بها الانسان أن « يفكر » فى الله . فهى علاقة حية مع المتعالى ، تحل محل الحديث عن هذه العلاقة . وهكذا يمكن ان تعنى الصلاة بناء قوة الفرد عن طريق تأمل ينبوع الحرية والقدرة الخلاقة ، وهى حين تنشد التحول الداخلى دون انتظار لأية نتائج خارجية ، فانها تصون العبادة من أن تفسدها الدوافع المختلطة بعضها بالبعض الآخر . ويرتبط بهذا النوع من الصلاة الذى يلجأ اليه الفيلسوف فى أوقات المحنة والانعزال اعتقاد يسبرز بأن الألم يمكن أن يكون وسيلة للاتصال بالله ، فهو يرى فى « ارسياء » النبى شيخا حرم من كل سند أرضى ، وحل به الخراب ، ولكنه يجد مع ذلك أن وجود الله كاف فى حد ذاته . فليس من شك اذن فى أن يسبرز يستجيب للكتاب المقدس ، ولكنه يرى أن من واجب الفيلسوف ان يغوص وراء النص الحرفى للمعتقدات الدينية لكى يعيد للنداء الحى أصالته ونضارته • غير أن بعض الفلاسفة ـ بدلا من أن يحاولوا تطهير المعتقد الدينى مما علق به من شوائب ، وقعوا فى خطأ مريع هو محاولة تقويض هذا المعتقد من أساسه .

ويرى يسبرز أن الاعتقاد فى التجسيد يتنافى مع الاعتقاد فى العلو والحرية ، اذ لما كان مركز القيمة فى الفرد لا فى النوع ، فان واجب الانسان الأول هو أن يصبح نفسه ،لا أن يكون نسخة من نموذج كلى للانسانية الكاملة ، لأن معنى ذلك انتهاك المبدأ القائل بأن كل فرد غاية فى ذاته . واقصى ما يستطيع ان يفعله انسان هو أن يشير الى الله ، فما من انسان يستطيع أن « يكون » الله . واذا حدث أن كشف الله عن نفسه فى التاريخ ، فلا معنى لان يدعى الانسان الى اكتشاف طريقه بنفسه وسط ظلمات الحياة فما عليه الا التسليم ! وأن يتلقى من الله ـ الانسان مايقدمه من تفكير وخلاص بحيث يصبح كل كفاح ونزوع عبثا لا جدوى منهما ولا داع لهما • ولهذا يشعر يسبرز أن خوفا من الحرية وازدراء للانسانية يكمنان وراء العقيدة القائلة بأن الله تجسد فى انسان • ومع ذلك يؤكد يسبرز ان روح المسيح يمكن أن تعين كل انسان على أن يصل الى ذاته الحقيقية •• بيد أن هذه الروح تظهر فى صور أخرى خلال التاريخ الانسانى • ويستشهد يسبرز بانجيل متى (١٩ : ١٧) حيث يتساءل المسيح قائلا : (لماذا تدعونى صالحا ؟ ليس أحد صالحا الا واحد هو الله) والمسيح كغيره من الانبياء والشهداء كان استثناء ذا رسالة خاصة • وبالنقد والاستقلال الشخصى يستطيع الفيلسوف أن يخدم المتعالى كما كان المسيح يخدمه •

والحق أن اللاهوت يتخذ فى بعض الأحيان مواقف شبيهة بمواقف يسبرز ، اذ يعتقد اللاهوت أن ماهية الله لا تعرف معرفة موضوعية وان الله متعال ومنفصل عن الانسان وان كنا نستطيع أن نتصل به عن طريق الايمان • كما يذهب اللاهوت أيضا الى أن الله يتجلى لنا فى أحداث عينية تاريخية على نحو ما تجلى لنا فى المسيح وتاريخه ويقول اللاهوت أيضا ان الوحى كالشفرة عند يسبرز ـ يتضمن معار صدق فى ذاته •

غير أن نقد يسبرز للاهوت ينطبق على كل مذهب أو عقيدة لا يعتنقها أصحابها بطريقة وجودية صادقة

والطريقة الوجودية الصادقة تقتضينا ألا ننظر الى المتعالى باعتباره موضوعا يدرك وانما هو وجود نبحث عنه ، ونسعى اليه حين يتحدث الدينعن الله بوصفه شيئا شخصيا فانه يقع فى خطأ النظر اليه باعتباره (كائنا) ولو ظهر الله مرة واحدة فىالتاريخ لتحطمت الحرية الى الأبد ، ولهذا يبقى الله متعاليا حتى يجد الانسان نفسه مدفوعا الى السعى اليه عن طريق حريته ونشاطه الحر · واذاكانت مشكلات الحياة هينة دون سعى أو كفاح لم يكن للانساندور ما حين يريد أن يصنع نفسه كما يتصورها ولهذا كان الايمان الذى يدعو اليه يسبرز ايمانا فلسفيا ، لان الايمان الفلسفى يستطيع أن يجعلنا ندرك ابتعاد الله عنا وقربه منا فى آن واحد ، وأن نشعر بغربته وقرابته لنا ·· تلك القرابة التى تجعل منه (ربى) أنا ·

وليس معنى الامتناع عن النظر الى الله نظرة موضوعية هو أن نشيح بوجوهنا عن المعرفة الموضوعية ، فنحن لا نمثل بين يدى الله بالهرب من كل معرفة موضوعية بل بتعقبها حتى آخر حدودها وأقصى امكانياتها · أو بمعنى أعم نحن نقترب من المتعالى حين تفشل كل محاولاتنا للاقتراب منه ، فاذا حاولنا اقامة مذهب ميتافيزيقى استحالت هذه المحاولة الى مجموعة من المتناقضات ، واذا أردنا العثور على نموذج فى التاريخ نحتذيه فى أفعالنا ونقتدى به فى سلوكنا ابتلعته فوضى الأحداث والحرية قد انقلبت على نفسها وحطمت الحرية ، وحتى البحث الدينى قد انتهى الى الصمت والفراغ وماهو ذا الفرد قد وجد نفسه فى حالة من الانهيار والعزلة ، وما من مذهب فلسفى أو عقيدة دينية تستطيع أن تنقذه من هذه الحال · انه ينتظر أن يحدث شىء فى داخله ، غير أن انتظاره يطول دون جدوى · وادراك هذه الحال التى لانستطيع أننولى فيها وجوهنا صوب أى مكان هو الذى يبين لنا الاختلاف القائم بين العالم والعلو · وحين لايعود ثمة شىء باق لنا ، نجد أنفسنا وجها لوجه فىحضرة المتعالى · اذ أنه حين تتبدد الأوهام جميعا وينحسر كل تفاؤل زائف وتحبطآمالنا الدنيوية كلها وتخيب ثقتنا غير الواقعية فى قوتنا تتمشى فى أوصالناقوة من نوع جديد ، لأن الحرية اذا كانت تستطيع أن تحطم نفسها حقا ، فانها لاتستطيع أن تحطم أساسها · وفى هذه اللحظة نستطيع أن نعتنق فى حرية ذلك الايمان الذى عبر عنه ارسياء حين قال انه يكفى أن الوجود موجود(١) ·

فعلى الانسان أن يهتم بالقيم التى تحطمت ، وأن يكون مؤمنا بكل ماله معنى ، وماهو معيارى فى الحياة ، ثم عليه بعد ذلك أن يواجه قابلية الأشياء العزيزة عليه للغناء · وفى اللحظة التى نتخلى فيها عن كل ما هو زمانى متناه · فى هذه اللحظة ـ وعبر الكفاح والألم ـ يظهر الأبدى فى الزمانية والتناهى

ومن الواضح أن يسبرز لايدعى لأقواله عن المتعالى الصحة الكلية التى تميز القضايا العلمية ، أى الصحة التى تفرض نفسها على كل من يتحقق منها بالطرق العلمية المعروفة ، كما أنه لايسوقها الينا على أنها مجرد رأى خاص يعبر عن ذاتيته الفردية وحدها · فما وضعها اذن ؟ ليس من شك أن يسبرز يفترض مقدما نوعا من المزج أو الاندماج بين ما هو وجودى وما هو موضوعى · ألا يعترف فى الفقرة السابقة بأنالزمانى والأبدى يتحدان فى (الآن) وهذا ما تنبه اليه جوزيف دى تونكيديك (٢) Joseph de Tonguedec حين قال : (ان يسبرز يستنكركل نسقفلسفى وكل(مذهب) يتمتع بالصحة الكلية ، وكل تعليم يمكن نقله نقلا موضوعيا ·ولكنه بعد أن يقرر هذه التقريرات يكتب ثلاثة مجلدات فى الفلسفة · فسواء اعترف بذلك أم لم يعترف ، فانه يحاول بكل تأكيد أن يهدى معاصريه الىطريق الحق الواحد الوحيد ، والموقف الصحيح الوحيد للنظر الى الواقع والسبيل الوحيد للوصول الى الوجود والاتصال بالمتعالى)

ونضيف الى ذلك أنه اذا كانت نظرة يسبرز الوجودية تتميز عن النزعة العقلية النظرية وعن النظرة الدينية التقليدية ، فانها فى الوقت نفسه تجعله عرضة لهجمات الطرفين ، فالفلاسفة من أصحاب النظر العقلى يمكن أن يوجهوا اليه الاتهام بأنه ترك صفوفهم حين مجد الايمان واعترف بأولويته على التفكير العقلى ، واللاهوتيون يمكن أن يتهموه بالتجديف لأنه أنكر التجسد واتخذ من المسيح موقفا انسانيا صرفا · ومهما يكن من شىء فان وجهة نظر يسبرز فى الايمان الفلسفى · وجهة جديرة بالنظر والاعتبار لما تتميز به من محاولة للاستقلال وبما تثيره من مشكلات خليقة بالدراسة الجادة ، والبحث العميق ·

(1) Karl Yaspers, Tragedy is not enough, (Boston ,Beacon Press, 1952, pp. 41, 42). Joseph de Tonguedec.

(2) Une Philosophie Existentielle : L'Existence d'après Karl Jaspers (Paris, 1945, p. 100).





كنت قد أفرغت كأسى
وطوى النسيان أمسى
كنت قد عطلت عودى
وجفـا الطل ورودى
والأسى ران على قلبى حتى
سئم العيش وملا
فربيع العمر ولى
ورأيتـــك !
صدفة يا حلم أيامى رأيتـــك
فتنــادت خلسة أعيننا
وكأنا قد وجدنا .. كل ما ينقصنا
ومضيت
وعلى منعطف الدرب التفت
جن قلبى
كاد أن يقفز من صدرى اليك
هاتفا بين يديك
أنت حبى
عـاد للقلب صباه
ورأى فيـــك هواه
فغدا كالطفل تغريه الملامه
وتمنيه ابتســامه
أيقظ الحب أمانيه وساقاه مدامه
فاذا كأسى مترع
وشـذا وردى يسطع
وشبابى يتغنى لك أنشودة قلبى
أنت حبى .. أنت حبى
فتنته لفتة الجيد النحيله
اسرته همسة العين الكحيله
فغدا مرآك فى الشرفة زادى
فى غـدوى رواحى
واذا حدثنى عنـك خل
خفيت عنه جراحى
خفت أن تفضحنى خفقة قلبى
وهو نشـوان يغنى

أنت حبى . أنت حبى
آه كم طفت ببيتـــك
والدجى يرخى حواليه سدوله
فتلفت كأنى
طائر ضل الى العش سبيله
وعلى منعطف الدرب انتظرتك
حين أعيتنى للقياك الوسيله
فذا لاح على الشرفة طيفـــك
أو بدا من فرجة الشباك ثوبك
جن قلبى
ود لو طار اليـــك
هامسا فى أذنيك
أنت حبى
ما الذى ســاءك منى
حين غنيتك لحنى ؟
كل ما قالته عيناك على الدرب وعيته
والذى فاض به القلب .. كتبته
لك يا ربة الهامى لكن
عن عيون الناس صنته
لهف قلبى .. أتراني
حين صارحتك بالحب فقدته
آه ما زلت لعينيك أغنى
فلماذا أعرضت عيناك عنى ؟
ان يكن حبك ذنبى
تبت !.. لكن لم يزل يهتف قلبى
أنت حبى . أنت حبى
آه كم حدثت نفسى .. أننى فيك خدعت
والهوى ىما كان الا غشية منها افقت
وصرفت القلب عن ذكراك حتى
خلت أنى قد ســلوت
واذا بى حين تلقانى كما كنت
وقلبى ليس قلبى
فى حنايا الصـدر يبكى
صارخا منـك اليك



داعيا من لا تلبى
أنت حبى ، أنت حبى
والتقينـــا
صدفة يا حلم أيامى التقينا
فتساقينا أحاديث الهوى حتى انتشينا
قلت هيا .. نقرأ الشعر سويا
قلت انى لا أحب الشعر ..! ويحى ..
لا تحب الشعر .. كيف ؟
خلت نبعا دافئا فى الصدر جف !
والولوع الصب عن نجواه كف
وأمانى التى كانت حواليها ترف
فزعت ! لم يبق من ربة شعرى .. غير طيف..
خيم الصمت علينا .. فافترقنا
وكأنا ما تساقينا الهوى حتى انتشينا
بل كأنا ما التقينـــا
شيعتها حسرة تعصر قلبى
وهو كالملدوغ يهذى
لست حبى .. لست حبى
كنت قد أفرغت كأسى
فلماذا أترعت بالكمــد
وطوى النســيان أمسى
ما الذى أبقاه يومى لغدى
غير تحنان صـدى
حسب الحب قريب المورد
واذا الحب سراب كلما
لاح لى .. زاد ابتعادا
وأنا زدت ظمــا
غير أنى لم أزل فى القفر أعدو
خلف أوهام السراب
حاملا كأسى ووردى وربابى
وأنا أبحث عن حلم شبابى
وعلى أطلال أمسى
لم يزل يهتف قلبى
أين حبى ؟.. أين حبى ؟



بقلم : عدنان الداعوق

كانت بين كاتب هذه السطور وبين الشاعر المرحوم « عبد الباسط الصوفى » صداقة ، ولما انتدب الشاعر للعمل ، كأستاذ للغة العربية فى غينيا ، فرح رفاقه على أمل أن يبدل السفر من نفسيه الشاعر الضائعة المتشائمة ، فيجعلها نفسية منطلقة متفائلة .

سافر ، وودعناه على أمل أن نلقاه قريبا ، وقد تبدلت نفسيته ، وفارقه ذلك الألم والضياع واليأس الذى ولد يوم أبصر الشاعر نور الحياة .

وانقطعت أخبار الصوفى عنا ، لم يكتب لأهله، ولم يتصل بأحد من اصدقائه الى وقت بعيد ..الا أنه طلعت علينا فجأة رسالة منه قدمت من غينيا.

وقرأت الرسالة .. وقرأتها ..

ووجدت فيها الضياع المطلق الحزين الذى انتقل اليه الشاعر من جديد ..

كان يعيش وهو بيننا فى غربة قصيرة ..فأصبح اليوم فى تلك الغربة البعيدة المدى .

كانت الرسالة تقول :

لابى فى ٤-٥-١٩٦٠

« .. لقد أرجأت الكتابة اليك حتى يكون لى عنوان دائم ، وغرقت بالمطالعة والكتابة والتأمل .. وحين يجد المرء أمامه فرصة ذهبية لايفوتها ، فاذا به يستجم استجماما انسانيا ، واذا هو حر كسول حالم ، متفلسف ، يرمم نفسه بعيدا .. بعيدا عن وطنه العزيز ، تفصله آلاف الاميال من بحار وبلدان .. واذا هو فى غربة عميقة .. واذا هو أخيرا فى بوتقة الانصهار يحاكم ويناقش مادرج عليه ، بهدوء حقيقى ، دون ضجة ولا دعاية .

ومرت الأيام فى « كوناكرى » متدافقة متباطئة وكنت أقضى أوقاتى فى كتابة الشعر وتصحيح

القصائد والتجوال والقراءة .. لقد تقمصت فجأة روح الرحالة ، الباحث عن أية معرفة ، الراكض خلف أية حقيقة .. يهيم به حب عميق للاكتشاف، ونداء حار للتطلع ، فيكاد يغرق فى ذهول علمى ازاء تماوج الحدود الجغرافية للعالم ومرونتها .

اننى فى الغربة ياصديقى ، أشعر بها ولا أشعر بها فى وقت واحد ، وهو احساس غريب يملؤنى .. لا . ليس فى أعماقى الآن مواطن عالمى يتكون باحثا عن ظروف سياسية وفكرية ليخرج على الرغم من قول ((توماس بن)) : كل العالم قريتى - وانما فى اعماقى كائن عجوز هرم مريض أحمق ، يرتطم الآن ارتطاما قاسيا على صخور تجارب وحقائق جديدة أنا الآن فى بوتقة ، أريد انصهارا كليا لأدرك وأستطلع قابلية هذا الادراك فى ذاتى .. أريد انصهارا وانتصارا كبيرا على الجزع الروحى الذى مزقنى .. أريد أن أتعرى على صعيد موضوعى .. أريد .. أريد رؤيا جديدة حيث لاضجيج مصطنع ، ولا تصميم مقهور ، ولا التواء للزيف والنفاق .. حيث العراء المطلق اللانهائى .. حيث الله بلا أثواب ومسوح ، والسلام من غير معبد والغبطة دون ندم..))

لقد اراد الشاعر المرحوم أن يستفيد من غربته، وأن يشاهد ويعرف ويتعلم من جديد كل شىء عن القارة الافريقية ، عن القارة السوداء - كما كان يسميها .. وأراد كذلك أن يقطع آلام غربته ووحشته بالدراسة الجديدة الشعرية التى فرضت عليه من حيث لايدرى .

وها هوذا فى مقطع من رسالته الأولى الطويلة ، يقول :

((.. كنت أذهب احيانا الى مقهى فرنسى يسمى ((بايرون)) . وأحيانا كنت أتمدد على الصخور فتصدم أنفى رائحة الملح مختلطة برطوبة المدينة الحارة الآسنة المطفأة فى الأمواج ، وممتزجة بعرق الأجساد العارية ، الباحثة عن الرياضة والعافية والغواية .

وكانت تظهر أمامى جزر داكنة مستطيلة ، وقد يحجبها مرور البواخر والزوارق من كل نوع .. فاستشعر بأشواق الرحيل .. وحين كنت أجلس تتلاشى أصداء الميناء القريب فى أذنى ، وأنا أرتشف عصير - الأناناس - الفاقع ، ومن ورائى .. خلف المقهى المسيج ،وعلى طول الشارع الساحلى كانت ترتعش أوراق - الباوباو .. تلك الأشجار العملاقة المترهلة كالجسم البشرى تمد فى التربة الاستوائية أو شبه الاستوائية جذوعها وجذورها المسطحة الاسمنتية ، وكل جذع أو بالأحرى جذر يبلغ قامة الانسان متغلغلا فى أعماق الأرض بما لايقل عن ثلاثة أو أربعة أمتار .

أنه - الباوباو - الاسطورى يتربع على ألف من أعوامه المباركة ، ويتسامق هيكلا جبارا على ارتفاع ستين أو سبعين مترا .. واكثر فأكثر .

كنت استشعر بالجمال البكر والتثاؤب السعيد ، فاغلق كتابى أو ارمى بقلمى وأنفض رأسى فى هبات النسيم الهارب الى الظل .

وكأنى بالشاعر المرحوم عبد الباسط ، اراه بعينى قابعا فى مقهى وطنى يدعى ((الكامابين بلاج)) قابعا أمام الصخور البرونزية على حين تتابع الأمواج فى رتابتها الأبدية وتلاطمها اليائس وهديرها الآلى ، كان هناك يحلو له نظم الشعر ، فى حين مكبر الصوت لاينى يرسل أغنياته الافريقية الراقصة وحين ذاك . ووقتما تبلغ النشوة الالهية قلب الشاعر . وتملأ حسه وجدانه ، لا يملك نفسه من أن يسجل قصيدته الخالدة :

((تم تم

افريقيا نغم

حين يمد الليل كل ثوبه العتيق

وتوقد الغابات فى عبابها العميق

بعض القمم

تفر ، فى مجاهل الفضاء

لعلها ، تهز كبرياء

لعله السأم

ناءت به ، مجهدة وناء

فارتطمت بقبة السماء

لعله النغم))

ويأتى دور - التشاتشا - فتترك عاملة البار الافريقية زبائنها ، وتأخذ بيد زميلها مسرعة الى ساحة الرقص الواسعة ، ويرقص الاثنان بكل الحركات المعبرة عن الفرح الباطنى والضياع المنتشى بغبطة الحياة وسذاجتها الاولى .

((تم تم

أفريقيا نغم

حب ورقص وجنون

وتقرع الطبول ، الطبول

سمراء كالعاصفة الرملية

في جوفها ، تجلجل الأغنية
افريقيا ، ياصرخة الحرية
وارتجت الغابات والحقول
وفارت الأكف ترتمي ، على الطبول
لتغوري ، يا لعنة الالهة الحقودة
تبددي ، كحفنة الرياح ، والضباب
جري ، على الأحجار كل مخلب وناب ..
تم تم
الرعب والعدم
في ليلك البهيم ، يا الهة الشرور
ياعالم الأشباح ، والعويل والزئير
يانهم الذباب والجراد والقبور
يا كل أفعى ، نفثت سمومها تمور
تم تم
افريقيا نغم
افريقيا مسرة بلا ندم
وفارت الأكف ترتمي ، على الطبول »

وفي آخر الرسالة الأولى الشاعر يقول :

« .. عالم كبير أدرسه وأترجم مآثره ،وأشاهد الرقص وأسمع الطبول ، وأتعمق الفولكلور وأتأمل في الأغاني الشعبية وهكذا .. ولـدت في نفسي قصائد – الباليه الأفريقي ، وأنا منكب الآن على كتابتها ، ولم أنته من القصيدة الأولى .

وفي الجملة كانت اقامتي في – كوناكري – مصدرا انسانيا للتحسس والالهام والانتاج ، ولا أدري كيف يكون اقامتي هنـا في – لابي – فهي صغيرة وجميلة ، ومناخها أكاد أحسبه مناخ بلادنا .

لم أتسلم عملي بعد .. على اهتبال الفرصـة لأدرس وأبحث هنا أكثر .. تقبل تحياتي لـك ولجميع الأصدقاء .

عبد الباسط »

***

كنا نعتقد عندما رحل الشاعر الى افريقيا ، بأنه قد تخلص من الألم الذي رافقه طوال عمره ، ومن الأسى الذي ينخر في قلبه .

ولم نكن نظن أن الشاعر سوف يحمل معه جميع مشاعر قلقه وألمه ومأساته اينما ذهب وحيثما ارتحل .. وهذا مانجده بكل وضوح في مشاعره الجديدة بأفريقيا .. شعور بالاغتراب والوحدة الشاملة القاسية ..

لقد ذهب ليبحث عن نفسه .. فاذا هو يضيع مابقي لديه من نفسه المعذبة الشرود . .

وأما في رسالته الثانية فقد ظهر لنا التمرد .. وأيقنا أنه لن يستطيع أن يسترد مافقده وما أضاعه لقد كتب يقول :

لابي في ٥–٦–١٩٦٠

« .. لقد بدأ هنا فصل الأمطار الطويل ، في الوقت الذي بدأ فيه صيفكم ، والمطر الأفريقي غزير، مرعب ، حتى ليشبه في نظرك ، طوفان نوح القديم طوفان الأسطورة التي تفسر الغضب الالهي والعقوق والتمرد على الأرض ، فلابد لعينيك ان تشـد الى زجاج النافذة فتتوقع انهـدام الكـون ، وتهتز للانفجارات الصاعقة ، فتحس بضآلتك ، وتتلمس مدى وحدتك في العالم ، فأنت أمام آلهة لعلها تعبر عن وجودها بالجبروت أو لعلها فقدت ملكة التوازن أو لعل الطبيعة ذاتها جنت فأخـذت تبحث عن آلهتها الحكيمة الضائعة .

ولكن الطبيعة في – لابي – قلقة ، فلا يستمر تهطال المطر الا ساعات قلائل ، وبعدها يسكن كل شيء ويغور الماء الغزير في التربة الاسفنجية ، ويهب الهواء منعشا نظيفا ، فتتفتح كل رئتيـك ، ويأتي دورك الانساني الصغير لتعبر أنت بلغتك الخاصة»

ولعل الشاعر المرحوم استطاع بكل قـدرته أن يعبر بلغته الخاصة، فأخذ يكتب آنئذ قصيدته الرائعة خلف الزجاج وفيها يقول .

يكفي .. أريد الأرض . سيدتي .
مابعد هذي الرحلة الوسنى ؟
الحب ، أحرقنا البخور له
ومع السنا الوردي ، حولنا
يكفي .. بعيدا ، نحن أوغلنا
يكفي .. تثاءبنا ، وثرثرنا
وعانقنا الأماني
ولفافتي العشرون ، أطفئها
واغرق في مكاني
لم يبق الا الصمت ، والتحديق
في سحب الدخان »

والذي عرف الشاعر المرحوم « عبد الباسـط الصوفي » يدرك تماما كيف كان يعيش وعما كان يبحث . .لقد خلق ضائعا متألما . .يتسـاءل . ويتساءل .. ويأتيه الجواب دوما صمت كئيب وألم موحش سحيق .. والقارة السوداء لم تعمق وحدته بقدر ما كانت عميقة في أغوار نفسه .. فقد كتب يقول في أحدى رسائله :

((.. لقد نظمت قصيدتين ، الأولى – خلف الزجاج – وقد نبتت تجربتها فى دمشق ، والثانية – الزائر الغريب – وقد ولدت فكرتها فى القاهرة ونضجت فى مرسيليا وأنا فى طريقى الى افريقيا ،
ففى قصيدة – الزائر الغريب – يقول المرارة والحزن والقلق .. ونلمح فى أفق عينيه دمعة كبيرة .. وهو يئن :

((وراء الموكب ، تنسل ، ياحزن مثل الشبح
بقيثارة ، وذهول قديم ، وحلم نضح
بعينين خابيتين ، سراجهما دون زيت
تداوران فى حفرتى ظلمة ، من متاه وموت
وكانت تحل جدائلها ، نجمة فى السماء
وتدفن قمتها سروة ، فى هشيم الضياء
***
غرقت بعيد الشموع ، وغنى بليلى القدح
فأهوى ، بمعوله انصلد ، ضوء ، وسرح
وكانت نجوم ، تحل جدائلها ، من فرح
وعبر الشقوق ، تسللت ، ياحزن ، مثل الشبح))

ثم يستطيع بعد هذا كله أن يلمح خيطا من نور يكتشف بهداه الحقيقة .. الحقيقة التى لم يستطع أن يكتشفها فى قلبه منذ القديم ، وها هو قد وجدها عارية صادقة .. وفى افريقيا . فكتب فى رسالته يقول :

((.. وأنت واجد فى افريقيا كل أجوبة الانسان المعاصر الغارق فى الضباب والآلة ، والمكتبة والهرم العاجز .. أن أبرز سمة من سمات انسان اليوم أنه قلق ، وسبب هذا القلق شكه المطلق بالقيم التى آمن بها طويلا واعتقد أنها حقائق أبدية ثابتة .

فهو ينظر الى الأسس التى قامت عليها حياته العقلية والروحية نظرة من آفاق فجأة فاذا به أكثر ذكاء تغمره يقظة شاملة ، واذا به ينكر مارأت عيناه ، وأصبح هذا الانكار صفة العمر كله أو أزمة العصر الحقيقية))

ثم فجأة ينسى كل شىء .. ويطمس معالم الجواب ويعود الى شروده المطبق ، فيقول فى الرسالة ذاتها :

((.. كل ما حولى الآن هدوء شامل ، وجمال حار قرمزى ينسكب من شرفات السماء ، وفى ساعات النهار الأخيرة تعود قطعان البقر من الحقول ، وتترنح أغانى – الفولا – بخشوع الاعترافات ومرارة الأحزان وحرارة الغبطة .. ومن حين لآخر تقرع الطبول ، وتنعقد حلقات الصبايا البرونزيات يرقصن للجنس والحياة ولله .

وساعة المغيب يتصاعد دخان المواقد وحرائق البساتين ، متحللا بالأشعة المسائية المتعبة ، وتموج أنهار الفراش والطيور قزحية غريبة .. وأستمع احيانا الى تراتيل الفرح تصدح من أعشاش الحور العملاق والمانفو المترهل ، واحين تبدأ جوقة الصراصير بحناجرها الحادة ترسل سيمفونيتها الليلية تأخذ بالاستماع الى آلاف من الأبواق والأوتار . ولكن اذا هطل المطر يحجب عنك كل هذا ، فتركن الى غرفتك لتشاهد فصلا آخر ..))

وعند هذا الكلام توقف قلب الشاعر وانكسر قلمه .. دون ان يعلم أحد منا (ماهو هذا الفصل الآخر) ولم يكتب بعد تلك الرسالة حرفا واحدا .

وازداد القلق عليه .. والخوف من المصير الذى سيلفه بجهل مطبق .

ثم فجأة جاء الخبر ..

مرض الشاعر وأصيب بالتهاب السحايا .

ونقل الى المستشفى .. ولم يحتمل هو نفسه آلامه المبرحة .

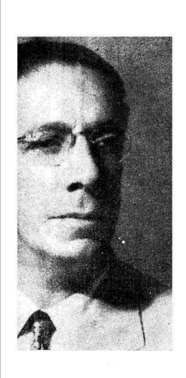
وقضى هناك فى لابى آخر انفاسه دون أن يكون الى جانبه محب ، أو تمسح يد رحيمة عرق جبينه المتصبب . ومات فى أقسى الظروف وأشدها غموضا .

وبعد اكثر من شهر حملت طائرة جثمان الشاعر المرحوم عبد الباسط الصوفى وهو فى ريق الشباب ليدفن فى حمص مسقط رأسه .. فى تابوت مغلق يحوى كل أسرار الحياة . وكل أسرار الشاعر الشاب الذى لم يتجاوز الثلاثين من العمر .

ولم يخلف الشاعر دواوين مطبوعة .. بل ترك وراءه العديد من القصائد المتناثرة .. جمع بعضها فى ديوان صدر فى العام الماضى بعنوان ((**أبيات ريفية**)) وهو نفحة جديدة فى سيمفونية الشعر العربى ، تفيض بالأسى والحنين وتزيدنا لوعة وتحرقا على المصير الذى انتهى اليه الشاعر .

العربى ، تفيض بالأسى والحنين وتزيدنا لوعة

ولم يترك الشاعر قلبا من القلوب التى عرفته وأحبته . الا واودع فيه حزنا وكمدا .. ولم يترك عينا من العيون ، الا وابقى فيها أثرا من دمع لن يزول .



فى يوم من ايام الربيع عام ١٩٢٨ عندما كنت تلميذا بالمدرسة السعيدية دعانى صديقى وهو المهندس المعمارى احمد ابراهيم كامل ، وكان وقتئذ طالبا بكلية الهندسة لحضور معرض قسم العمارة بالكلية . فالتقيت هناك لأول مرة بأبى بكر خيرت وكان يعزف لزملائه الطلبة صوناتة « ضوء القمر » لبيتهوفن . وبقدر اعجابى بعزفه الجيد وبتفسيره الرائع لموسيقى بتهوفن بقدر ما نفرت من «تكشيرة» مؤلمة رسمها على وجهه وقتئذ وصرحت بضيقى لصديقى ..

فى ذاك الحين لم أعرفه على حقيقته ، فقد تبين لى فيما بعد بأن وراء ذلك القناع الصارم الذى كان يرتسم على وجهه احيانا كانت تنبض انبل العواطف وأرقها خصوصا فىدائرة المحبة والصداقة والوفاء.

واختفى أبو بكر خيرت ولم أعد أراه ، اذ تخرج وسافر الى باريس فى بعثة دراسية بمدرسة الفنون الجميلة العليا . وعندما عاد منها للقاهرة كنت بدورى قد سافرت فى بعثة دراسية أخرى بالسوربون . وهكذا لم يتم لقاؤنا الثانى الا عام ١٩٤١ عندما دعيت ذات يوم الى حفل موسيقى أقامه صديقنا حسن رشيد بداره واشترك فى احيائه بعض زملائه اعضاء الجمعية المصرية لهواة الموسيقى . وكان أبو بكر يعزف على البيانو احدى المقطوعات التى بدت لى وقتئذ ـ بجملتها الاستهلالية ذات المركبات الهارمونية الرأسية والقوية ومن بعدها جزء لحنى قصير وخافت فى ادائه ـ وكأنها من وضع أحد المؤلفين من أصحاب أسلوب « الباروك » الكلاسيكى . فظننتها لهايدن . ولكن عندما تقدم فى العزف وفاحت من الموسيقى بعض العطور الشرقية استولى على الفضول فسألت يوسف جريس ـ وكان يجلس بجوارى ـ عمن يكون مؤلفها فأجابنى بأنه « خيرت » نفسه .

وفى الواقع كان خيرت قد أتم كتابة هذه الصوناتة للبيانو فى ٣٠ ابريل سنة ١٩٤٠ . وهى مسجلة ضمن مجموعة مؤلفاته العامة برقم ٥ . ومعنى ذلك انه كان قد أنجز من قبلها أربعة مؤلفات أخرى هى : « لحن مصرى من مقام صول صفير ـ عمل رقم ١ ، كتبه للبيانو عام ١٩٢٠ عندما كان فى العاشرة من عمره . و « دراسة شاعرية » من مقام دو صفير عمل رقم ٢ (١٩٢٥) ودراسة شاعرية من

مقام « لا » صغير عمل رقم ٣ (٥ مارس ١٩٣٧) . واما المصنف رقم ٤ فهو « دراستان شاعريتان » أيضا - رقم ١ ورقم ٢ - وكلتاهما من مقام « دو » صغير .

وتبرز احدى هاتين المقطوعتين بأهمية خاصة عند خيرت حتى أنه استغلها فيما بعد فى صياغة بعض مؤلفاته الأخرى . فنراه يستعملها فى الجزء الثانى بطىء الحركة من سيمفونيته الثانية (الفولكلورية) ثم فى دراسة للفيولينة والبيانو - عمل رقم ٣٠ - أطلق عليها « ثلاث دقائق من الموسيقى » وكذلك فى « ثلاث دقائق أخرى من الموسيقى » للكلارينيت والبيانو (١٩٦٢) .

وفى هذه الصيغ الثلاث استبدل خيرات القسم الأوسط الأصلى لهذه « الدراسة » بقسم آخر يقوم على لحن عربى من وضعه . كما تتوافر كل من الفيولينه والكلارينيت على عزف طائفة من الارتجالات التى تشبه التقاسيم عند وقفة عامة بسياق الموسيقى . وتناسب طبيعة الأداء على كل من هاتين الآلتين المفردتين ، فى حين لا توجد بالطبع مثل هذه الوقفة ولا الارتجالات بالصيغة الأوركسترالية . وفيما عدا الصوناتة الأولى للبيانو وصوناتة أخرى جميلة للفلوت والبيانو من مقام سى بيمول كبير - عمل رقم ٨ - كان قد تفضل عندما كتبها فى عام ١٩٤٤ باهدائها الى وعزفتها معه عدة مرات - فاننا نجد الجزء الأكبر من مؤلفات خيرت للبيانو مصوغة فى نماذج أكثر انطلاقا فى حريتها البنائية على نمط الرومانتيك . ذلك أنه بعد عام ١٩٤٤ كان قد أعرض عن كلاسيته الأولى وغرق فى بحار الرومانتيك حتى آخر مؤلفاته .

« فالدراسات » للبيانو مثلا - وقد كتب منها احدى عشرة دراسة ويطلق عليها اسم « الدراسات الشاعرية » - هى فى الواقع مقطوعات وجدانية تصوره فى عدة حالات نفسية مر بها فى حياته . فهى عنده بمنزلة المذكرات الشخصية العاطفية ويستوى فى ذلك معها « قصائده » الثلاث للبيانو : رقم ١٧ من مقام دييز كبير (١٩٤٦) ورقم ١٨ من مقام فادييز صغير (١٩٤٧) ورقم ١٩ من لابيمول كبير (١٩٤٧) . وهذه الأخيرة أطلق عليها خيرت اسم « الصيحة » ولعلها كانت « صيحة القلب » كما يدخل أيضا ضمن صفحات هذه الكراسة الشخصية العاطفية « فالس » للبيانو من مقام « لا » صغير - عمل رقم ١٦ - كتبه خيرت فى ٩ يوليه عام ١٩٤٥ فى غمرة من الحزن على وفاة احدى صديقاته منذ الطفولة . ولهذا جاءت موسيقاه مصطبغة باللون الداكن الحزين . وقد استغله خيرت من بعد فى كتابة الجزء الثالث من سيمفونيته الثالثة .

* * *

ومن الوجهة البنائية العامة للموسيقى نجد جميع هذه المؤلفات التى ذكرتها والخاصة بالبيانو تجرى على خطة ذات ثلاثة أقسام بنائية : قسم يستعرض فيه لحن أساسى يتلوه قسم آخر يقوم على لحن من طبيعة أخرى تتعارض مع الأول ثم عود الى اللحن الأول فى صورة تشعرك بالاختتام . وفى معالجة التفصيلات بالدراسات الشاعرية أو القصائد أو « الفالس » ، نجد كل واحدة من هذه المقطوعات تختلف عن الأخرى بحيث لا يكرر فيها خيرت نفسه اطلاقا . وموقفه منها يشبه الى حد ما موقف ديبوسى من « مقدماته » للبيانو فهى أيضا تتبع بصفة عامة خطة بناء الصورة الثلاثية وكل واحدة منها تختلف تماما عن الأخرى فى المبتكرات التفصيلية .

ومع ذلك فيسود أسلوب خيرت للكتابة للبيانو صفات مشتركة وخاصة به .

أولها : الاكثار من استعمال المركبات المتعاقبة (آربيج) التى كان يتقن اداءها دائما كعازف على آلة البيانو حتى انه كان يجيد عزفها من أية سرعة . ولا يقتصر التجاؤه اليها على الأجزاء التى تشبه التقاسيم (كادينسا) فحسب وانما يتعداها الى معظم أجزاء الموسيقى التى تصاحب مايستعرضه من الحان .

وفى أسلوبه ميزة أخرى أحسن استغلالها دائما وسواء أكان هذا فى مؤلفاته للبيانو أم فى كتابته الأوركسترالية - تلك هى استغلاله لطرق الأسلوب الكونترابنطى خصوصا طريقة ارسال اللحن ومعه لحن مضاد . وكذلك طريقة « المحاكاة » . وهذه الطريقة الأخيرة يكثر من استعمالها على وجه الخصوص فى التلوين الأوركسترالى .

وتمتاز الحان خيرت بخطوطها الطويلة والمتسقة فى نقط ارتفاعها وانخفاضها وفى تدفقها المستمر . وكان خيرت ينبوع لا ينضب معينه فى ابتكار الميلودية الجميلة حتى ان أبرز صفة فى موسيقاه بوجه عام هى قوة غنائيتها الحارة . وانتقالات الأنغام فى الميلودية عنده تجرى دائما فى حركة « الانتقال المتصل » دون القفزات ودون الأبعاد الموسيقية

الشاذة أو الواسعة فى مداها . وكل ما قيل عن كتاب الميلودية الجميلة المتسقة من العصور المتقدمة منذ باليسترنيا وصفاتهم المتمازة ينطبق على ميلوديات خيرت فى وقتنا الحاضر ـ وقت الغموض والايجاز فى وضع الألحان وبخاصة ما كان منها مستعملا فى بناء الصور الموسيقية .

وايقاعات خيرت مستقيمة لكنها بارزة فى نبراتها وخشنة حتى ان الجزء الأعظم من موسيقاه تغلب عليه الصفة الايقاعية البارزة الى جانب سحر ميلوديته . لكنه بازاء صياغة اطار الهارمونية كان متحفظا الى أبعد حدود التحفظ فكان يدور فى فلك الكلاسيك والرومانتيك . أى فى مجال الهارمونية المستقيمة ذات المحاور المقامية الثابتة والتحويرات المقامية فى مجال المقامات المنتسبة . وفى عالم تطابق الأنغام ولا تشتمل مركباته الهارمونية على التنافر الا فى حالات نادرة (مركب الدرجة السابعة الناقصة) كان يعود سريعا ان لم يكن مباشرا الى التطابق .

وكل شىء فى أسلوب خيرت يجرى بحساب ودون افراط فى ناحية من نواحى الأسلوب على حساب نواح أخرى وكتابته للبيانو تمتاز بقسط وفير من تأنق أهل الحضر .

والواقع انه فى حياته كان دائما حضريا الى أقصى حدود الحضرية . فهو كمعمارى أقام كل ما بناه بالمدينة وحدها : بنى العمارات والمنازل الخاصة ، شيد المستشفيات والمعامل والمكاتب والمعاهد الدراسية وقاعات الموسيقى .. لهذا لا عجب اذن ان جاءت موسيقاه متسمة بطابع الحضرية الى أبعد حدودها .

***

أما مؤلفاته الأوركسترالية فلو تصفحنا قائمة أعماله الموسيقية التى تركها لوجدنا المصنف رقم ١٠ بتاريخ ١٦ يونيه من عام ١٩٤٤ ـ كونشيرتو للبيانو والأوركسترا من مقام دو صفير . وقد حرص على أن يخط بقلمه ملاحظة تشير الى أن فكرة الكونشيرتو ترجع الى عام ١٩٣٠ . ولهذا الكونشيرتو أهمية خاصة فى حياة خيرت الموسيقية من حيث انه باكورة اتصاله بالكتابة الأوركسترالية ومن أجل هذا فله قصة ممتعة سبق أن استأذنته فى روايتها للمستمعين الى محاضرتى عن أعماله فى ٢٧ فبراير عام ١٩٦٢ بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى ولابأس من ذكرها هنا :

فى احد أيام الصيف من عام ١٩٤٤ وكان يوما شديد الحرارة . عدت من عملى ظهرا لأجد ابا بكر وقد جلس فى شرفة منزلى تحت شمس الظهيرة المحرقة وقد غرق فى بحور من التفكير والحزن . فأدخلته الى الحجرة وسألته عن السبب فما كان منه الا أن انفجر قائلا : « لقد ألقيت بكراسة الكونشيرتو فى سلة المهملات عندك بالمنزل وأقسم اننى لن أكتب الموسيقى بعد اليوم .. ! » ولكننى استطعت أن أهدىء من انفعاله وأحضرت الكراسة الملقاة فى سلة المهملات .. وما لبث أن استعاد هدوءه وطفق يسرد على التفصيلات . فعلمت بأن صديقا له كان قد نصحه بالتوجه لأحد أساتذة الموسيقى الأجانب لعرض الكونشيرتو عليه لمجرد اخذ رأيه فى بعض النقاط المتعلقة بالتوزيع الأوركسترالى . وبخاصة انه كان محاولته الأولى ، والأستاذ له منزلة الثقة العليا عند صاحبه . ولكن الأستاذ قال له بأن عليه أن يبدأ يتعلم من جديد لكى يصل الى كتابة موسيقية عصرية مثل شونبرج وكان الأستاذ من عشاقه . وقد أثار خيرت هذا الرأى المجحف .

ولكى أقنعه وتثبت بأن المؤلف حر فى اختيار أسلوبه فى الكتابة وبأن العبرة بالاجادة وحدها وليست فى عصرية الأسلوب أو كلاسيته أو رومانسيته ، اقترحت عليه أن نتوجه سويا الى أستاذنا يوزيف هوتيل ـ وهو مؤلف تشيكى ومدرس التأليف الموسيقى لعدد من المصريين من بينهم المرحوم يوسف جريس ، وكان هوتيل فى ذلك الوقت قائدا لأوركسترا القاهرة السيمفونى الذى كان تابعا للاذاعة اللاسلكية المصرية (ادارة ماركونى) . وقال الأستاذ لخيرت بأن المؤلف حر فى اختياره للأسلوب الذى يكتب فيه وسواء كان هذا كلاسيكيا ـ كما فى حالة كونشيرتو خيرت ـ أم عصريا . فلو ان الأسلوب يعتبر بمثابة « فم المؤلف » الذى يتحدث به الى عالم الموسيقى .

والى جانب ذلك أبدى الأستاذ هوتيل بعض الملاحظات التفصيلية على طريقة خيرت فى التوزيع الأوركسترالى . فمثلا كان أبو بكر قد وزع الموسيقى على اثنتين من آلة الفلوت فاختصرها هوتيل الى واحدة فقط وثلاثة ترومبون حذفها هوتيل أيضا . لكى يجرى التوزيع وفق نظام الكلاسيك .

وأما دور البيانو الأساسى فلم يمسه بأية تعديلات .

وكان هذا التعديل بمثابة الدرس العملى الأول لخيرت فى التوزيع الأوركسترالى . ونصحه هوتيل الى جانب ذلك بالعناية بكتابة « القرار » فان هذا من اهم الأمور فى الكتابة الأوركسترالية . وقد حفظ خيرت هذا الدرس ولم ينسه طوال حياته .

* * *

وهكذا كان أول اتصال لخيرت بالأوركسترا فى كتابته الموسيقية عن طريق كتابة دور المصاحبة الموسيقية للآلة المفردة (السوليست) . والآلة المفردة التى كان بصددها هى البيانو . ولما كان ابو بكر من العازفين الماهرين على هذه الآلة فلم تشكل كتابة الكونشيرتو صعوبة أساسية بالنسبة اليه .

ولكن بعد مرور عشر سنوات على كتابة الكونشيرتو – أى فى عام ١٩٥٤ – عندما أعيد تكوين الأوركسترا السيمفونى وكان قد حل فى عام ١٩٤٦ – أراد خيرت أن يكتب للأوركسترا السيمفونى فى دور يستأثر فيه بالأداء دون الآلة المفردة . فكتب له سيمفونيته الأولى من مقام « فا » صغير من المجموعة رقم ٢٠ .

ولكن الطريق الذى اختاره خيرت فى تلك المرة كان جدا شاقا ومحفوفا بالصعوبات . اذ اختار الصوناتة التى كتبها من قبل للبيانو من مقام فا صغير – عمل رقم ٥ – وحولها الى صيغة اوركسترالية قبل أن يكون سيد الموقف فى التوزيعات الأوركسترالية .

وهذه عملية أكثر صعوبة من الكتابة مباشرة للأوركسترا ونتائجها دائما متفاوتة لأنها تستلزم من الفنان أن يكون على قسط متساو من المهارة فى الكتابة الموسيقية للبيانو المفرد وفى الكتابة للأوركسترا فى الوقت نفسه . وأمثال هؤلاء الكتاب الموزعون للأدوار الموسيقية الأوركسترالية قليلون فى تاريخ الموسيقى وليس حاضرا فى ذهنى من مثل يضرب على هذا النوع من الكتاب أفضل من موريس راڤيل نفسه الذى كان عازفا ومؤلفا بارعا للبيانو ومؤلفا عظيما وكاتبا موزعا للأوركسترا على حد سواء. ولهذا استطاع أنيقدم لنا صيغاأوركسترالية هائلة انتزعها اما من مؤلفاته للبيانو أو من مؤلفات للبيانو لغيره . واننى أسوق هذا المثل لكى أوضح كيف تجشم ابو بكر الصعاب فى التقائه الأول بالكتابة السيمفونية . فكان مجدا مثابرا وكتب المسودات تلو المسودات لهذه السيمفونية الأولى وواصل التعديل فى صيغتها حتى بعد ادائها لبضع مرات الى ان استقرت فى صيغتها الأخيرة التى كان يزمع اسناد اخراجها الى احد القادة الايطاليين : أرجنتو ولكن لم يكن له نصيب فى الاستماع اليها بتلك الصيغة قبل وفاته . وتوجد « نوتاتها » حاليا بايطاليا لدى هذا القائد . فلعلنا نستطيع الاستماع اليها قريبا لكى نتبين ما أجراه عليها من تعديل .

والسيمفونية كما عرفناها من قبل مصوغة من ثلاثة أجزاء : جزء سريع فى قالب الصوناتة المشتمل على الموضوعين المتعارضين فى الاستعراض والتفاعل والتلخيص ، وجزء بطىء الحركة فى صورة الأغنية وينقسم بدوره الى قسمين مختلفين ويختتم باستعادة القسم الأول . وتستأثر الأوبوا فى هذا الجزء بالانشاد الجميل فى معظم الأحيان . والجزء الختامى للسيمفونية مصوغ فى قالب « روندو » ذات اللحن المتكرر والأجزاء الاستطرادية والموسيقى فيه يغلب عليها طابع النشاط رغم بروز غنائيتها الحارة .

والمشكلة الثانية التى واجهها صديقى « صاحب المشاكل الفنية » هى أنه عندما اراد صياغة الألحان الشعبية العربية فى قوالب البناء الموسيقى السيمفونى اختار لنفسه أصعب النماذج المحددة القواعد فى بناء الصورة الموسيقية . اذ اختار نموذج الحركة السريعة للصوناتة الذى لابد أن يصاغ منه جزء واحد على الأقل من أجزاء السيمفونية وهو الجزء الأول عادة . اذ كما هو معروف عن هذا النموذج لا بد فيه من اقامة التعارض فى الطابع فيما بين لحنين يسميان عادة بالموضوعين :

الأول : من طابع خشن وتغلب عليه صفة بروز الايقاع .

والثانى : ناعم ومن طابع غنائى ، يستعرضان فى قسم الاستعراض ويتناولهما المؤلف (أو يتناول أجزاء منهما) بالاستطراد والتفاعل لابراز هذا التعارض ثم يعيد استعراضهما تحت أضواء جديدة تشعر المستمع بالاختتام فى قسم سموه بقسم التلخيص .

ومشكلة الألحان الشرقية عامة انها كلها تقريبا من الطابع الغنائى الناعم وانسب للموضوعاتالثانية

فى صياغة هذا النموذج الموسيقى ومن أجل ذلك فيلزم للمؤلف ابتكار الحان أخرى قد لا تكون شرقية فى لونها لكنها لازمة لمقتضيات بناء هذه الصورة المحددة القواعد . ومن هنا كان الاشكال الذى صادفه خيرت عند كتابة سيمفونيته الثانية (الشعبية) .

ولكن يبدو لى أن أبا بكر كان يوجه عنايته الكبرى فى هذه السيمفونية الى استعراض الألحان الفولكلورية الأصيلة منها والمبتكرة على نمطها فى توزيع أوركسترالى ذى الوان جد زاهية وابراز الاطار الايقاعى الشرقى بكل تفصيلاته ونبراته وكل هذا يدور بالموسيقى ليرسم صورة شعبية من احتفالاتنا الشعبية . فكأننا هنا بصدد موكب من مواكب العرس التى كانت تسير فى وقت ما بطرقات القاهرة ومدن الأقاليم فى رهط من العربات التى تجرها الخيول تتقدمها عربة العروس وقد غطيت بقماش من الحرير المزركش وحليت بالأزاهير ومن خلفها عربات أخرى جلست داخلها باقى السيدات من اهلها ومن أهل زوجها . ويتقدم الركب فرقة من الموسيقى النحاسية بل احيانا تجد الى جانب ذلك فرقة من عازفى طبول « النقرزان » يتقدمها راقص بهلوانى يبذل الجهد فى حفظ توازن عصا طويلة فى وضع رأسى وهو ينقلها من أحد كتفيه الى الكتف الآخر ومن كتفه الى جبهته تارة ، وحينا يتلقفها باحدى قدميه .

وكان أصحاب العرس ينثرون على المارة بين الفينة والفينة حبات الحلوى و « الملبس » فيتهافت على التقاطها الصبية فى سرعة ونهم .

ولا بد اذن أن خيرت كان يسبح بخياله عند كتابة هذا الجزء الأول من السيمفونية فى هذا « الموكب » ـ الذى يطلق عليه بالعامية اسم « الزفة » حتى انساق هو نفسه فى « الزفة » فنسى موضوعه الأول ذا الطابع الخشن ليقيم التعارض بينه وبين الموضوع الثانى الغنائى فى طابعه . اذ لا نلتقى هنا الا بموضوع واحد غنائى فحسب . لكن موضوعه الذى حسبه الموضوع الأول يشجينا بغنائيته ونعومته عندما تستعرضه أول الأمر الكلارينيت ومن ورائها الوتريات مثل أى موضوع ثان فى بناء هذا النموذج .

والسيمفونية الثانية (الفولكلورية) كتبها خيرت مباشرة للأوركسترا دون الرجوع الى البيانو الا عندما كان يريد التثبت من بعض المركبات الهارمونية . وقد بدأ فى كتابتها فى الربيع من عام ١٩٥٥ وانتهى من مسوداتها فى يولية وانجز كتابة الكراسة والادوار الموزعة فى ٢٨ أغسطس من نفس العام . وهى من أربعة أجزاء : الأول سريع الحركة دون اسراف فى سرعته والثانى بطىء فى حركته وغنائى فى طابعه ـ والثالث سريع ومن أسلوب « اسكيرتسو » الخفيف الطابع يعقبه مباشرة ختام السيمفونية وهو سريع وواضح فى سرعته .

والجزء الأول بارز الايقاع ومن طابع شرقى جد واضح . ففى المقدمة الاستهلالية نجد المجموعة الأوركسترالية ترسم عن طريق مركبات هارمونية راسية لتعاقب متكرر من مقام الأساس ومقام الدرجة الخامسة ـ صورة تشبه نقر الطبول قبل ابتداء الانشاد فى الفناء العربى . ومن ناحية أخرى تشبه هذه الجملة الاستهلالية طبول « الزفة » التى أشرت اليها آنفا . ومن بعدها تستعرض الكلارينيت اللحن الأساسى ومن ورائها الوتريات . ثم يستطرد خيرت فيشتق من هذا اللحن الحانا أخرى ثانوية فى مختلف الصور الايقاعية ومن عدة مقامات مختلفة . وبعد اداء من المجموعة الكاملة للجملة الاستهلالية نصل الى وقفة تحدد بداية قسم تنسج موسيقاه على أساس اللحن الأول فى صورة « الفوجه » ويعزف جد خافت : ويبدأ تفاعل آخر فى صورة المحاكاة الكونترابنطية تتوافر على أدائه آلات النفخ الخشبية ينتهى الى استعادة المقدمة الاستهلالية تختتم بدورها بتذييل ايقاعى من نبرات قوية .

وفى الجزء الثانى من السيمفونية استغل خيرت « دراسته » السابقة للبيانو التى سبقت الاشارة اليها وأدخل معها قسما من لحن شرقى يشتمل على صورة حية مأخوذة أيضا من حفلات العرس ـ صورة « رقص العصا » ـ ينسجها فى هيئة تدرج فى الشدة .

والجزء الثالث يستهل بلحن شعبى استعير من « رقص المناديل » المعروف بالاسكندرية ومعه أيضا يستغل خيرت دراسة أخرى للبيانو . وينتهى هذا الجزء ـ دون توقف ـ بدقات متواصلة من طبلة « التنبالة » توصلنا مباشرة الى الجزء الختامى للسيمفونية وهو مصوغ فى قالب « روندو » .

ولحنه المتكرر يرمز الى النيل وهناك لحن آخر يرمز الى السودان كما يستطرد خيرت فى أحد أقسام هذا الجزء فيورد استعادة متعاقبة لموجز لألحانه السابقة التى أوردها فى الأجزاء الثلاثة السابقة ويختتم من بعدها بلحن فى صورة المارش العسكرى .

وعزفت هذه السيمفونية عدة مرات هنا بالقاهرة ومن عدة قادة أيضا كما عزفت بروسيا عام ١٩٥٧ وببخارست برومانيا أثناء المهرجان الموسيقى الدولى عام ١٩٥٨ كما قام بقيادتها جيكا زدرافكوفيتش فى أداء لأوركسترا بلفراد الفيلهارمونى ببلغراد وأسند اليه والى هذا الأوركسترا تسجيلها فى الأسطوانات بتكليف من وزارة الثقافة والارشاد القومى للجمهورية العربية المتحدة . كما سجلت معها السيمفونية الثالثة والمتتالية الشعبية أيضا .

وعند عودة خيرت من روسيا فى عام ١٩٥٧ بدأ فى نوفمبر من ذلك العام كتابة سيمفونيته الثالثة ــ التى أهداها لموسكو « اجلالا منه لما يقوم به أهلها من خدمة الثقافة الانسانية فى دائرة الفنون » ــ وهى من مقام « دو » كبير . وقد أنجزها بعد ستة أشهر فى ابريل عام ١٩٥٨ .

وهذه المرة لم يواجه خيرت أية مشكلة من مشاكله السابقة وحتى نموذج الصوناتة الذى تستغل فيه الألحان الشرقية استطاع خيرت فيه أن يقيم التعارض الواضح بين اللحنين الأساسيين دون حرج وليس فقط فى الجزء الأول من السيمفونية وانما أيضا فى الجزء الأخير منها . وكأنه هنا أراد تأكيد جدارته هذه المرة فى كتابة هذا النموذج حتى مع استغلاله الألحان الشعبية الشرقية فى نسج بنائه .

أما الجزء الثانى من السيمفونية فقد صاغه فى صورة اللحن ومعه تنوعاته . واللحن مستعار من سيد درويش بعد أن أضاف اليه خيرت جملة قصيرة فى نهايته ليقيم بها التوازن فى رسم خطه الميلودى . وأجرى عليه سبعة تنوعات نجد الأولى والثانية عبارة عن صياغة زخرفية للحن الأساسى وبالتالى لا تبتعد كثيرا عن اللحن مع مزيد من اثراء الاطار الهارمونى فى الثانية .

أما فى التنوعات الأربع التالية فاننا نجد خيرت يبتعد فيها عن اللحن الأصلى عن طريق مختلف المبتكرات التفصيلية الهارمونية والكونترابنطية . وأما فى الصورة الأخيرة للتنوعات فانه يعود بنا ــ وفق أصول بناء هذا النموذج ــ الى حيث بدأنا أى الى اللحن الأصلى فى صورته الكاملة .

* * *

والجزء الثالث من السيمفونية « من وزن الفالس مع مقاصد درامية » ــ كما أشر المؤلف نفسه بذلك على الكراسة الموسيقية . وهو فى الواقع يعد من نماذج « الموسيقى الفاصلة » (انترميدزو) التى تقرب بطابعها الداكن والمتخفى وراء قناع « الفالس » لكن هذا القناع لا يستطيع اخفاء طابع الحزن . والمقدمة التى تعزف فى خفة الريش من الفيولينات فى مستهل هذا الجزء تقرب من تصوير أعمق الآلام . ولعل خيرت يفصح عن ذلك جليا فى ختام هذا الجزء بنبضات طبلة التنبالة « وتأوهات » الكورنو وكل هذا يذكرنا بوقع المأساة .

و « الفالس » الحزين الذى ساقه خيرت هنا بالسيمفونية أخذه عن مؤلفاته للبيانو كما سبقت لى الاشارة بذلك ، ووحى كتابته كان فى غمرة من الحزن .

* * *

أما ختام السيمفونية فهو ــ كما قلت ــ مصوغ فى نموذج الصوناتة ويشتمل على الموضوعين المتعارضين تماما فى الطابع : الأول من طابع ايقاعى خشن وفى صورة « مارش عسكرى » ويتشح بوشاح من الفنائية العذبة التى لا يستطيع خيرت ان يتخلى عنها أبدا فى مؤلفاته بأسرها . ويقرب اللحن بعض الشىء من الالحان الروسية . وقال لى خيرت بأنه فكر فيه أثناء زيارته لموسكو عندما كان كل شىء من حوله فى عالم المسموعات يدور فى صور روسية . وأما اللحن الثانى فهو غنائى ورومانسى الطابع الى ابعد حدود الرومانسية المشبوبة ويسند أداؤه الى فيولينة واحدة مفردة يتلوها دخول معها من بقية مجموعتها . وميلودية اللحن عذبة خيالية وحالمة .

وفى ديسمبر عام ١٩٥٨ عندما كانت تعزف السيمفونية الثالثة للمرة الأولى ، كان ابو بكر خيرت قد أنجز « متتالية شعبية » للأوركسترا . وهى تتألف من « مدخل » فى صورة « البشرف الشرقى » يقوم على لحن أساسى يتكرر لأربع مرات بفواصل

من أجزاء استطرادية ميلودية فى طابعها ومع تحويرات مقامية مناسبة . يتلوه جزء بعنوان « ميلودية وعزف من القانون » اعتمد فيها المؤلف على لحنه الذى كتبه للبيانو عندما كان فى العاشرة من عمره (١٩٢٠) . ومن بعده يمهد الى اداءتقاسيم من « القانون » . أما الأجزاء الخمسة التالية فهى تمثل اغانى قديمة شعبية ومصرية تتعاقب فيما بين سرعة حركتها وبطئها . وقد حرص خيرت على أن تتمكن توزيعاتها الأوركسترالية من ابراز كل الصفات الشخصية لكل واحدة منها . وقد أراد فوق ذلك ان يحتفظ بروحها الأصيلة ومن أجل ذلك فهو يستعرضها أول الأمر مجردة تقريبا عن عمليات صنعة الأسلوب الا فيما يتعلق بشىء بسيط من الاستطراد الذىيناسبها ويحفظ لها كيانها الميلودى. لكنه عند استعادة استعراضها فى النهاية نراه يثرى نسيجها الموسيقى بهارمونية مناسبة .

***

وقد نالت هذه « المتتالية الشعبية » الجائزة التشجيعية للدولة لعام ١٩٦١ .

وقبل « المتتالية » و « السيمفونية الثالثة » كان خيرت قد كتب من المؤلفات الأوركسترالية افتتاحية سيمفونية بعنوان « ايزيس » فى عام ١٩٥٦ تصور أسطورة « أزيس وأوزوريس » وفق رواية توفيق الحكيم وقد عزفت بالقاهرة فى نفس العام وتكرر عزفها بموسكو عام ١٩٥٧ .

ومن بعد « المتتالية » قام ايضا فى عام ١٩٦٠ بكتابة « افتتاحية شعبية » تعتمد على ثلاثة الحان لسيد درويش . وعزفها أوركسترا القاهرة السيمفونى مرتين : **الأولى** بموسمه عام ١٩٦٠ **والثانية** فى يوليه الماضى ١٩٦٣ .

وآخر مؤلفاته الأوركسترالية « كونشيرتو البيانو الثانى » وقد عزف مرة واحدة فى يولية الماضى . وظاهر فيه نضوجه الفنى من ناحية صياغة المصاحبة الموسيقية الأوركسترالية لكنها بدت لى عند الاستماع اليها طاغية على دور الآلة المفردة (البيانو) حتى بدت هذه الأخيرة هزيلة بالنسبة الى المصاحبة مما دعانى أن أنبهه الى ذلك لكننى لم أستطع حتى الآنالاطلاع على الموسيقى ــ اذ انها بألمانيا الغربية عند أحد الناشرين وجار طبعها . ولست أدرى حقيقة اذا كان خيرت قد أعاد صياغتها مع تعديلها لهذا لا يمكننى الحكم النهائى على الكونشيرتو أو تحليله وخصوصا اننى لم أكن قد قدمته للمستمعين بحفلات الأوركسترا من قبل .

***

تلك اذن هى اعمال خيرت للبيانو وللأوركسترا كما عرفتها وقد تدرج فيهما نحو النمو الفنى . ففى دائرة الأوركسترا نجد خيرت بعد أن بدأ كتابته الأوركسترالية فى الكونشيرتو الاول مستعملا رقعة كلاسيكية للأوركسترا منكمشة بعض الشىء فى عددها وعدتها . قد وصل الى استغلال الأوركسترا الكبير الذى كان يستغله كبار الرواد من عهد الرومانسية ومن العصر الحديث .

وتمتاز توزيعات خيرت بالتلوين المتعدد وبمختلف الظلال التى تبرز بصفة خاصة من حسن استغلاله لآلات النفخ الخشبية على حين انه كانت تعوزه مثل هذه الدقة فى استعمال الآلات النحاسية (النفير والترومبون مثلا) . كما كان يعتمد كثيرا على قسم الآلات الايقاعية ولكن بغير افراط .

وكل ما قلته عن أسلوبه الحضرى بصفة عامة ــ فى معرض حديثى عن مؤلفاته للبيانو ــ يصدق بصفة خاصة على أسلوبه الأوركسترالى . ففى اختياره لألحانه الشعبية نجده هنا ايضا يتجه نحو المدينة : « الزفة » (بالسيمفونية الثانية) ورقص العصا والرقص الاسكندرانى وحتى اغانيه الشعبية التى أوردها « بالمتتالية » هى ايضا من اغانى المدينة ــ مدينة القاهرة .

***

أما فى دائرة الموسيقى الغنائية فاننى أجد خيرت ابتداء من عام ١٩٦٠ الى وفاته فى عام ١٩٦٣ كان قد بدأ يهتم بالكتابة الغنائية من بعد اعراضه عنها . فقد كان اعراضه عنها أول الأمر انه وجد مجتمعنا لا يعرف بل ولا يعترف بأى موسيقى غير غنائية فكان عليه اولا أن يزيل هذه الفكرة من عند المستمعين . وخطوته التالية هو ان يقدم اليهم لونا رفيعا آخر من الموسيقى الغنائية . فهناك أغنيته

بعنوان « نظرة واحدة تسعدنى » للانشاد من طبقة الصوت النسائى بمصاحبة البيانو (١٩٦٠) . وفى نفس العام كتب لحنا ليغنى من مجموعة المنشدين (الكورال) المشتملة على الطبقات الصوتية الأربع : سوبرانو ، كونترالتو ــ (وهى أصوات النساء : الحادة والفليظة) ، تنور ، باص (أصوات الرجال الرفيعة والغليظة) ولكن هذا الانشاد كتب دون مصاحبة الآلات اطلاقا على نحو الانشاد الكنسى القديم

وكنت قد طلبت اليه أن يهتم بالأغنية الرفيعة ، فهناك أشعار للعرب وللمصريين يمكنه الاختيار منها ويلحنها .

ففى أول يناير عام ١٩٦١ انجز وفقا لذلك « كانتاتا » بعنوان « ضراعة » اختار أبياتها من اشعار ابى العتاهية صاغها ايضا فى صورة غناء كورالى ولكن بمصاحبة الأوركسترا هذه المرة . وقد عزفها اوركسترا القاهرة السيمفونى فى صيف العام نفسه .

وفى ٣٠ أكتوبر من نفس العام (١٩٦١) كتب «موشحا» أندلسياقديما لغناءالكورال والأوركسترا عزف لأول مرة فى ٢٧ أبريل عام ١٩٦٢ .

ومن هذه الأعمال الفنائية الاستهلالية التى قدر لها أن تصبح حصيلته من المؤلفات الفنائية بوفاته المفاجىء والمبكر ــ تتضح ايضا كل صفات أسلوب خيرت : الميلودية الجميلةذات الخط الطويل والمتدفق والانتقالات الميلودية فى حركة متصلة ومتدرجة فى ابعادها الموسيقية مما يجعل الفناء سلسا جميلا .

* * *

اما فى دائرة موسيقى الحجرة فالى جانب صوناتة الفلوت والبيانو التى أشرت اليها وسداسى للفلوت وخمس آلات وترية (من الأسلوب الكلاسيكى فى مستهل حياته الفنية) ما لبث أن حوله فيما بعد الى فيولينة مفردة بمصاحبة الأوركسترا الوترى فاننى لا أعرف لأبى بكر أية مؤلفات أخرى أو ترقى فى الأهمية . حتى اعتقدت فى العام الماضى عندما القيت محاضرة بشأن مؤلفاته بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى (٤ ٢أبريل ١٩٦٢) بأنه ربما « لكونه رجل مجتمعات ومشاغل متعددة النواحى ، يبدو وكأن مشاغله لم تدع له المجال غالبا للراحة والاستكانة للألفة البيتية . وربما كان من نتائج هذا قلة ميله للكتابة لمجموعات الحجرة .. وخصوصا رباعية الوتريات ، تلك المجموعة التى داعبت خيال معظم المؤلفين عبر عصور الموسيقى الى اليوم فانها لم تفز بتأليف واحد منه حتى الآن .. » .

كان هذا اعتقادى حتى قاربت الانتهاء من هذا المقال عندما علمت من زوجته ومن صديقى صالح عبدون بأنهما عند جمع أوراقه الخاصة بمكتبه بالكونسيرفاتوار قد عثرا على كراسة موسيقية نهائية (فيما عدا ثلاث صفحات اخيرة موجودة بالمسودات) لرباعية وترية كتبها أبو بكر ومات وهى على مكتبه بالمعهد .

* * *

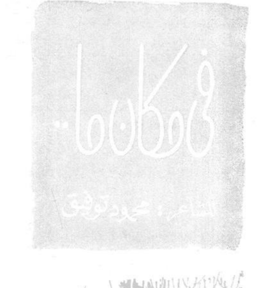
وكل هذا من شأنه أن أعيد النظر فى موسيقاه للحجرة عندما أتمكن من دراسة هذه الرباعية وعندما نستطيع اخراجها واداءها ..

ولكننى اتوقف هنا عند هذا الخبر لألمح منه حقيقة واحدة وهى أن أبا بكر مات وهو يعمل للموسيقى .. مات وهو ينجز تأليفا موسيقيا من النماذج الرفيعة .

وفى الحق عاش أبو بكر للموسيقى لكنه لم يحترفها لا عن عدم رغبة فى احترافها فلربما كان يشرفه أن يكون موسيقيا محترفا ولكنه بأهدافه ونزوعه نحو الفن الموسيقى الرفيع كان عليه حينئذ ــ مثل كثرة من الفنانين فى بلاد أخرى فى الأزمنة الماضية ــ أن يتردى فى الفقر والعوز . من أجل ذلك كان عليه كما فرض على كل واحد منا احتراف مهنة أخرى يكسب عيشه منها وبالتالى أن يصبح موزع النشاط .

واذا وجدنا فى موسيقى أبى بكر خيرت بعض نواح من القصور الفنى مثل ضعف التفاعلات الموسيقية أو بساطة الهارمونية الى حد أدنى من اللازم فى بعض المواضع فلا بد أن نذكر أنه لم يتح له الوقت للتفرغ والتعمق فى دراسة الهارمونية أو أصول التأليف . بل كان فى أواخر حياته لا يجد أى وقت لمطالعة كتاب من كثرة مشاغله الادارية والمعمارية والموسيقية وكثرة ما كان يطلبه منه العامة والخاصة وجهاده المضنى والمرير من أجل تثبيت المعهد الذى مات به وبين طلبته الأوفياء المخلصين .

ففى ذمة الله يا أبا بكر والى الملتقى عندما يأذن المولى جل وعلا .



هـا انا أدنو الى نفس الرؤى ..
ها أنا أمشى على نفس التراب!
ها هو المشهد حولى قائما
لم تغير منه أيام العـذاب
وكأن القلب لم يعرف به
حسرة عاش بها عبر الشباب
حسرة لم تنطفىء نيرانهـا
وشبابا راح من غيـر مآب

* * *

اذ وقفنا لوداع صـامت
وحوالينا العيون الفاحصات
وعلى صدرى حديد راسخ
وعلى وجهى قنـاع من ثياب
وبقلبى رعشـة لا تنتهى
ولهيب أشعلته النظـرات
وسرت فى راحتينا هـزة
فى التقاء لم يزد عن لحظات
خلتها أيام عمر ضـائع
يتوارى فى ظلال الحسرات

* * *

ثم أسرعت الى سـيارة
وأنا فى غمرة الوجد العصيب
كنت عنها ذاهلا فى لوعتى
وكأنى كنت فى حلم غريب
كل ما أذكـره .. نافذة
خلفها وجه يغطيه الشحوب
خلفها عينان فى لونهمـا
تتمشى زرقة البحر المهيب
وفم منفرج عن رعشـة
يتلاقى الصمت فيها والنحيب
ويد تهتـز فى ايمـاءة
مثلما تومىء شمس بالمغيب

* * *

ثم ولى عن عيونى نورهـا
حين أصبحت وراء المنعطف
أدعى الصبر وصبرى واهن
وفؤادى فى ضلوعى يرتجف





وإذا بى غارق فى حيرة
لست أدرى أين أمشى أو أقف

* * *

كل هذا راح عنى وانقضى
كصدى الصيحة يدوى فى الجبال
رددته برهة أحجارها
ثم ردته سريعا للزوال
وإذا الدنيا فراغ شامل
لفها صمت عسير الاحتمال
وكأن الأمس حلم خادع
وكأن الأمر وهم وخيال

* * *

بيننا يمتد سهل وجبل
وبحار ببحار تتصل
وحدود بحدود تلتقى
وشعوب عن شعوب تنفصل
وصخور بجليد تكتسى
ورمال بهجير تشتعل
وطريق شاسع لا ينتهى
يتلاشى من حواليه الأمل

* * *

بيننا تنهض أعباء ثقال
وقيود راسخات كالجبال
ونفوس غافلات لا تعى
وأراجيف وأقوال تقال
وقوانين كستها صفرة
من جمود وهزال وافتعال
تقتل الأفراح فى مولدها
وهى فى النفس جنين ماتزال

* * *

بيننا ينهض صدع فاجع
بيننا تنهض مأساة البشر
وانفصال بين عقل قادر
وقصور فادح لا يغتفر
وسؤال حائر هل أمرنا
باختيار أم قضاء وقدر

اطريق الحق نهج واضـح
أم شـقاء وظلام وحفـر
وشراك خادعـات نصبت
فى خفاء ودهاء وحـذر !

* * *

ملؤ سمعى نبـرات ارسلت
فى انسياب.. كخرير الجدول
أو كأسراب طيور حـرة
تتغنى للصـباح المقبـل
بعثت فى النفس أشواق الصبا
وأحاسيس الشـباب الأول

* * *

ملؤ عينى بسمة وضـاءة
كشعاع الشمس عنـد المشرق
وشـفاه طالما راقبتهـا
وهى تبدو فى بهاء الشفق
يستبينى كل ما جادت به
من حديث ساحر منطلـق
تكتسى الألفـاظ من رقتها
والمعـانى من صـفاء الرونق
وكأنى قائم فى روضـة
من سنا النور وريح العبق

* * *

ملؤ قلبى نظـرة أخـاذة
شـملتنى فى نطاق آسر
وعيون كلمـا طالعتهـا
غبت فيها عن وجود الحاضر
يتلاقى الليل والبحر بهـا
رغـم اشراق الضياء البـاهر !
غلبت فى غـرور الثـائر
ودعت فى شـعور الشاعر
حملتنى فوق أمواج الهوى
لرحاب ما لها من آخـر

* * *

لست أنسى ليلة جادت بهـا
غفلة الأيام من قبل الوداع
وبهاء النيل فى روعتـه
وجمال البدر من غير قناع

وسكون الليل لا يقطعـه
من حوالينا سوى خفق الشراع
ليلة هامت بها أحلامنـا
مثلما هام شعاع بشـعاع
ليلة طالت بها أشـواقنا
وأنا منك على قيـد ذراع

* * *

لست أنسى حينما سرنا معا
نرقب الأهرام فى صمت عميق
وأبو الهـول يراعى خطـونا
مثلما يرنو صديق لصديق
ثم قادتنا خطانا عنـوة
لنلاقى مركب الشمس العتيق
ربما قد سيرتنا نحـوه
حاجة للبحث عن أفق طليق
ليتـه باح لنـا عن سره
فعرفنا كيف نجتاز الطريق !

* * *

بيننا لو أحسنت أيامنـا
خطوة كى نلتقى ، أو خطوتان
بيننا برقية ليس بهـا
غير تحـديد زمان ومكان
بيننـا طائرة نفـاثة
يتهـاوى دونها قيد الزمان
تستمد العزم من أشـواقنا
وهى تمضى من عنان لعنان
فاذا كل عسـير هيـن
واذا العيش صـفاء وأمان

* * *

هذه الأحـلام ما أعذبهـا
حينما تخفق فى ليل العذاب !
كجناحى طـائر منطلق
يتعالى فوق أستار الضباب
ملؤ جنبيه قوى جياشـة
ورؤى تحمله فوق السحاب
غير أن الأرض ترنو نحوه
وهى تبدو فى هدوء وارتقاب
فنداء الأرض أمر واقـع
وختام الأمر لا يعدو .. تراب



هل نكتفى بالقيم الأدبية وحدها...؟

بقلم : و. و. روبسون
ترجمة : غالى شكرى

فقرتان من نقد ت . س . اليوت ، استقرتا فى ذهنى لسنوات عديدة ، وسوف أستخدمهما ، هنا ، كنقطة بداية . فى محاضرة تحت عنوان « الدين والادب » نشرت عام ١٩٣٦ يقول اليوت «ان عظمة الادب لايمكن ان تتحدد بالمعايير الادبية وحدها ، بالرغم من اننا يجب أن نتذكر انه لايمكن التفرقة بين الأدب وغيره الا بالمعايير الادبية وحدها » . وفى مجموعة من المحاضرات حول « جونسون شاعرا وناقدا» يتابع ملاحظته بقوله : « فى أيامنا هذه أصبح الاهتمام بالنواحى النفسية والاجتماعية فى النقد الادبى ، هو الشيء الاكثر وضوحا . ومن زاوية ما ، فقد اغتنى مجال الناقد وازداد خصوبة ، وتأكدت أهمية الادب – على خلاف مايظن – لعلاقة الادب بالحياة ، غير انه من زاوية اخرى، نلحظ وجها اخر لنفس الظاهرة ، هو اهدار القيم الادبية المحض وانعدام التقدير الحسن للاعمال التى تكتسب جودتها من خلال نوعيتها الفنية الخاصة . وقد نتج هذا التدهور حين أمسينا فرأينا الادب يقيم على ضوء اعتبارات غير ادبية » .

هاتان الفقرتان ، لاتعالجان بالطبع ، نقطة واحدة ، ولكنهما يعبران عن فكرة محددة وهى انه توجد « قيم ادبية محض » و « معايير أدبية » تؤدى الى « التقدير الحسن للاعمال التى تكتسب جودتها من خلال نوعيتها الادبية الخاصة » . أى اننا نفهم أولا ، أن المعايير الادبية ليست بكافية وحدها لان تقرر متى يمكن أن ندعو عملا ما ، عظيما ، كما نفهم ثانيا ، أن هناك من يميزون بين الاعمال الادبية – فى نقدهم – على ضوء ما يستمدونه من النقاد ذوى الاهتمامات النفسية والاجتماعية ، الا اننا لانستطيع من كلا الاقتباسين ان نحصل على النتائج بصورة ايجابية . اليوت ، يزعم أن الامر قد اصبح واضحا ، ويدعونا الى تذكره فقط . ولكن الاقتباس فى الفقرة الثانية قد آثر الاشارة الى الجانب السلبى بصورة واضحة ، وان لم يكن قد استشهد بارتباط النقد بالفلسفة عند كوليردج وبالاخلاق عند ارنولد ، وبالضلال او الزيغ الذى لاحد له عند باتر. ونحن نستطيع ان نخمن مايمكن أن تدعيه الكتابات النقدية – التى تبدو كما لو كانت خالقة للعمل الفنى من جديد – من أن هذا العمل او ذاك « تعبير ذاتى » كما نستطيع ان نخمن أن مقدمة الدكتور جونسون الى الادب (وجونسون هو موضوع محاضرات اليوت) تتضمن تناقضا مع ماتذكره من مضمون التعبيرين « المعايير الأدبية » و «القيم الأدبية المحض» . وقد صرف اليوت فكره فيما يبدو الى ممارسة جونسون لابحاث الشعر ، ووضع يده على التفاصيل التكنيكية التى أهمل البحث عنها . وليس غريبا ، ان يرتكز بعدئذ على ماجاء فى مقدمة جونسون الى الادب ، من تشخيص وتخصيص، ليصر على القول بأنهما الدرس الذى نفيده من هذه المقدمة . والحق ان النقطة الرئيسية الجديرة بالبحث عند جونسون هى الى أى حد كان مخلصا فى البحث عن علاقة

* عن الملحق الأدبى للتايمس . وفى هذا المقال يعارض كاتبه ما جاء فى مقال رينيه ويليك الذى نشرته « المجلة » فى عددها السابق فى باب «المجلات الانجليزية» .

الأدب بالحياة ، ولا شك أن جونسون - كأى ناقد كلاسيكى على الاقل - قد لاحظ أن مشكلات عظمة الادب ترتبط بما يمكن ان يضيفه الادب الجيد . وان « الفردوس المفقود » بحاجة الى عبارة واحدة تعين قيمته هى اننا « نشعر - معه - دائما ، بقوة الاشواق الانسانية ، وروعتها وعمقها » .

* * *

اذا كنت قد أحطت تعبير « القيم الادبية المحض » بعلامة استفهام كبيرة ، فليس ذلك لانى أنكر ان هناك شيئا بهذا الاسم ، بل لان تصورنا لهذه القيم يعتوره القصور . ولاريب ان استخدامنا لتعبير « الادبية المحض » يمكن أن يكون اكثر احكاما . اذ ينبغى أن نضع هذا التعبير فى اعتبارنا بصورة محددة حتى نستطيع حماية الشعر الغامض - على سبيل المثال - من المصطلحات التقليدية للنحو والصرف ، بل والهجاء . ذلك أننا نستطيع أن نخطو الى امام ، فنلتمس لهذا الشعر مبررات وجوده بما يمكن العثور عليه فى « الاستخدام الحديث للغة الانجليزية » عند فويلر او اننا نلجأ الى التفكير فى تصويبات جريفز وهودج وما استضافاه الى اللغة فى كتابهما الصغير «القارىء فوق كتفك» . وبالرغم من ذلك فان بعضا من التساؤلات الهامة يظل متربصا بنا . فكيف نتمكن من كتابة الادب ونقده ، بغير أن نقع فى اخطاء جسيمة ، اذا جازفنا بمجموعة من الاحكام (المبنية بدورها على مجموعة ثابتة من القيم) على مؤلف ما ، من حيث معدنه العقلى ، وأهمية موضوعه ، ومكانه من الحركة الادبية ، وهدفه من الكتابة ، وما اذا كان قد نجح أم اخفق فى مهمته . ان اصحاب الاتجاه الاسلوبى يقولون ان هذا مجال دراستنا ، غير انه ما أن تدخل الاعتبارات الخاصة بالقيم والتساؤل حول نسبة الاخفاق او النجاح التى يتورطون فيها ، حتى ينتهى بهم زعمهم الى ارتكاب جريمة فى حق النقد الأدبى وهى الانخفاض به الى مستوى الاحاسيس العادية . وعندما يتكلم اليوت حول « المستويات » الادبية ، فانه يرتكز فى واقع الامر على مجموعة من القيم الادبية .

ان الاصرار على التعبيرين : « المستويات الادبية » و« القيم الادبية المحض » هو نوع من التأكيد على أنهما يعنيان النقد الادبى الصحيح . غير أن هذا التأكيد لايعطى جوابا شافيا لهذا التساؤل : ماهى قوانين المطابقة بين المعيار النقدى والعمل الادبى ؟

***

ويبدو عند البعض ان صياغة هذه القوانين ليست أمرا مرغوبا فيه ، بل انه شىء مرفوض وغير مستصوب . ولكى اعطيك مثالا اقول ان التحليل الموسيقى المحض لمقطوعة «فول ستاف» لالجار يتجاهل ان الموسيقى وضعت الى جانب غيرها من العناصر ، لتجسيد شخصية « فول ستاف » وعمله . اننى لا استطيع أن اقرر بان « هنرى الرابع » لشكسبير مساوية أو معادلة او بديلة لمجموعة من القيم الادبية المحض ، فقط . ان نقاد القرن العشرين المتخصصين فى شكسبير يلاقون مشقة كبيرة فى محاولة التعرف على جوهر شخوصه . ولقد قيل عن « فول ستاف » انه « مجموعة من الرموز تسعى على قدمين » أو انه « تحقيق لمجموعة من العناصر المتبلورة فى الدراما الشعرية » والحق ان أصحاب هذه التعبيرات لايجيزون لأنفسهم القول أن « الرمزية والتبلور » هى الأساس فى كون هذه الشخصية لرجل رقيق مثلا . ولا شك أن التصدى لشخصية « فولستاف» ككل ، ومن واقع النص الشكسبيرى ، يختلف تماما عن التصدى لمقطوعة الجار الموسيقية .. اذ أن وعى الناقد لمسرحية « هنرى الرابع » يتضمن بعض المفاهيم التى لايحتاجها الناقد لموسيقى الجار .

ان « القيم الادبية المحض » يمكن ان تكون تعبيرا مفهوما لو اضيفت الى خزينة اصحاب المذهب الجمالى ، الواهم . ما هو هذا المذهب بالضبط ؟ (بالنسبة لعلاقته بالأدب) الحق لست ادرى . انه لم يعد واضحا فى أى مكان . يخيل الى أنه ليس مذهبا ، بل هو اتجاه أو حالة نراها عند فلاسفة تنميق الكلمات كى نرى التجربة الفنية ، كما ننظر الى اناء صينى . كيف يمكن أن يكون ثمة تجربة جمالية محض فى الحياة التى نعيشها أو نتصور وجودها فى « منتصف مارس » أو « مرافقات ديونيزوس » أو « موت ايفان اليتش » ؟ الحق ، لست أدرى ذلك اننى على يقين من أن تجربتنا العقلية فى هذه الاعمال وغيرها من الاداب العظيمة ، لايمكن اعتبارها مجرد بارقة من الجمال تنتسب الى بصيرة شفافه ، ولا علاقة لها بالمادة الانسانية الخام ، أو انها بلا مغزى ولا تعبر عن احتياجات بشرية .. والا، فكيف نقيم المقارنة بين عمل أدبى وعمل أدبى اخر ، بغير أن تكون العلاقة بين الادب والحياة ، هى المعيار الحقيقى للتقييم المقارن ؟ الان العمل الفنى شديد التفرد ؟

* * *

أكاد اقول باننا لانجنى شيئا البتة ، من الاتجاه العام للجماليين فى ضمهم للادب الى قائمة « الفن الخالص » .. فان عنصر التامل وامعان الفكر فى تجربتنا يؤكد ان ثمة تفاعلا بيننا وبين الفن . فالطبيعة الخاصة للفن لاتعرف التعسف ولا ترفض التعليل ، فقد خلقت بقدرة بشرية وفق أغراض محددة وفى ظروف معلومة ، وداخل نطاق مصطلح أو قالب معين . ونحن نعلم ان هذا المصطلح أو القالب يتغير دائما فى رحاب واسعة، وفى أحوال مختلفة . ويعمد الكاتب أحيانا الى تعريفنا بقالبه ومصطلحاته كجزء رئيسى من التجربة التى يقدمها لنا ، كما نلحظ فى « عروس البحر التى تشكو لنا موت ظبيها الصغير » عند مارفيل . والنقيض لهذا المنهج ، نلاحظه فى بعض أشعار لورنس التى يبدو فيها كما لو أنه اراد ان ينسينا القالب تماما حتى نشاركه فى التجربة الشعرية، بل هو يحرضنا على ذلك. وهناك حالات أخرى مشابهة تزداد تعقيدا أو تقل . وفكرة ايقاف الشك الشهيرة لكوليردج قد حللت أساسا فى اطار من الاستشهاد بالخيال الدرامى ، كنوع نقى من الايمان الذى يوجد بطبيعته أثناء عملية الخلق حيث يأخذ فى التجربة الفنية أشكالا عديدة من السفسطة . غير ان هذه الحالات جميعها لاتولد فى وعى الناقد دائما ، ماذا نحن قائمون بعمله أو ماذا يعمل لنا ، ولكنها تمنحه القدرة على استرداد وعيه فى أى لحظة . نحن نستطيع أن نتخيل مشاركتنا فيما يقع ، الا اننا نستعيد حالا موقف المتفرج . وربما نستطيع أن نكون مشاهدين ومشاركين للتجربة فى آن واحد، وهذا شىء قريب مما اقترحه من وضع أساس واطار عقلى لما نصدر عنه من أحكام فى تقييم الفن الخطير . ومن الطبيعى ان اكبر الدرجات لاينبغى أن تكون من نصيب « نوع » العمل ، بل يجب أن تتضمن عنصر التجاوب العميق . ان لدى انطباعا حول التجربة الفنية عند الناقد المعروف جورج سانتيانا ، أحس بانه يعيش معها كمشاهد أو متفرج . وفى مثل هذه الحال ، لن نتحدث عن تحوله الى حالة التفكير والتأمل مادام أنه لم يترك التجربة قط . غير ان هذا اللون من النقاد يكاد يكون نادرا . فالمعاناة الحقيقية فى الفن أقرب الى الارتباط الدموى أو الارتباط العضوى ، منها الى التعبير المقترح «التأمل أو التفكير» . ومازلت أعتقد ، انه ليس هناك فن جدير بهذا الاسم ، اذا لم يستمد أهميته من معرفته الكاملة بالدور الذى يقوم به .

على أننى لا أريد التوقف عند الاشكال المتقنة فى التجربة الادبية ، ففى بعض الحالات آرى آن مايعجب النقد الادبى فى عمل فنى ماهو أشبه بالاسرار الغامضة ، فلاشك آنه من الصعوبات البالغة أن يبين الناقد بالتفصيل لماذا آعجب بهذا العمل بالذات.

وهناك أدوات معينة من الممكن ان تساعدنا على تقييم الفن . ـ كالسيرة الشخصية للكاتب ـ ولكنهم يرونها لاتفيد فى النفاذ الى داخل العمل . هل يهمنا ـ مثلا ـ ان نعرف « الصورة الشخصية » لهنرى فيلدنج حتى نقيم كتاباته ؟ آجيب فورا : نعم! حقا نحن لا نريد الخروج عن «توم جونز» بل نود التعمق. آننا لانستطيع آن نتجاهل ما نعرفه عن فيلدنج كانسان ، حينما نتعرض لعمله كفنان ، ذلك اننا لانستطيع لسوء الحظ ان نقوم بعملية غسيل مخ لأدمغتنا أثناء تحليلنا النقدى . لاشك آننا لن نستعين بمعلوماتنا الشخصية بصورة تقريرية ولكنها تظل فى الخلفية من رؤوسنا تضىء لنا الكثير من جوانب هذا الفنان فى أدبه . ان الادب ملىء بالمحتوى الانسانى ، فكيف يمكن ان تعامله انسانيتنا باستقلال عما تختزنه من معارف انسانية ؟ كيف يمكن أن نتذوق وأن نفهم عملا انسانيا بادوات لا علاقة لها بالانسان ؟ يبدو ان ثمة مغالاة فى راى الذين يرفضون آية « عوامل مساعدة » للناقد الادبى من خارج العمل الفنى ، والا فكيف نقرر على سبيل المثال ما اذا كان القارىء فى مستوى ثقافى جيد ام لا ، ما لم نعرف لماذا يقرأ أشعار ديلان توماس أو لماذا يرفضها . وهل مكانة توماس فى النقد مطابقة لقيمة شعاره ام لا .. الخ .

* * *

كذلك فان الموضوعية الصارمة التى يطالب بها الجماليون فى الفن ، شبيهه بتلك الموضوعية التى يطالب بها الاخلاقيون ، على الرغم من تناقض الطرفين . فالفريقان يطالبان بمجموعة من القيم النهائية ، المطلقة ، الثابتة. وكلاهما يؤكد ان هذه القيمة او تلك لاتوجد الا فى داخل العمل الادبى ، ومن ثم يصلان الى نتيجةواحدة هىأن التقييم الصحيح لايتم الا فىهذه الحدود . وأنا لا اشك لحظة فى أن الادب يتضمن قيما أخلاقية فى داخله ويبدو لى أنه لا خلاف حول مجموعة من القيم الأساسية فى الأدب غير أن الدكتور ليفز يأتى وسط تلك العجائب والمسوح المضحكة كانبل ضحية لما يمكن تسميته بالأخلاقيات الحادة . ومعنى ذلك انه يرفض تمشيا مع اتجاهه الاخلاقى الحاد الكثير من نماذج الادب الهامة. بينما نحنلانرفض أحد أعمالالدكتور ليفزالنقدية لما تحتويه من قيم خلقية محددة ، بالرغم من اننا قد نختلف مع تلك القيم . ان تقييمنا للجانبالأخلاقى فى الأدب ، ينبثق منالدور والفعالية التى يمكن أن ينتزعها منا او يغرسها فينا . ولكىناخذ مثالا يرد على الذهن بسرعة اقول ، الى أى مدى تحترم أعمال لورنس الحياة اذا قورنت بالدور الذى يؤديه السيد ماسى ب « اجهاض بسيط » فى «بنات القسيس» ؟ ان الاعتراضات الخطيرة التى يمكن أن تصلنا سوف ترد على الدكتور ليفز بأن الموضوعية لا تلتقى مطلقا مع نسبية القيم الاخلاقية .

نقطة اخرى ، حول المصطلحات العلمية . انه لمن سوء حظ الجماليين ان نجد كلمة الاخلاق (فى القرن الماضى) تعنى القيم الانسانية الهامة التى كان يفيض بها الادب العظيم الذى مايزال يفرض علينا عظمته.والانتشار الواسع لهذه الكلمة عند القارىء انها مجموعة الركائز الروحية « المثل » التى تقوده فى الحياة . ولا ريب أنه مهما ساءت الأحوال الروحية للبشر ، تبقى لديهم بعض هذه الركائز بالرغم من ضآلتها . ولايخلو آدب ـ آيا كان منهبه ـ منالعنصرالاخلاقى، فالواقعى والطبيعىوغيرهما يحاولون تقديم مستويات مختلفة من القيم الأخلاقية على انها « حقيقة الحياة». أى حقيقة للحياة يمكنأن تكون فىالعمل الادبى ، اذا تجاهل التجربة الأخلاقية للانسانية كلها ؟ انها لحقيقة بسيطة ، القول بأن الانسان أخلاقى بطبيعته . وقد أكدت هذه الحقيقة الاعمال الواقعيةوالمعادون للواقعية والرومانسيون علىالسواء .

ومرة آخرى يقول الأوصياء على القيم الأدبية المحض ، أن تلك الاهتمامات الخارجة على العمل الأدبى تفقده قيمته الحقيقية ما دامت هذه القيمة لا ترتفع ولا تنخفض عن المستوى الانسانى العام . والحق آننا لا ننظر الى قيمة الأدب ، من موقف المستوى الحشرى للحياة ، ولكننا نطالب بأن تكون القيمة الانسانية هى جوهر الأدب وروحه فى مجال التقييم . ولو كان فلوبيرعلى غير وعى بهذه النقطة وهو يصدم الضمير الاوروبى لكان مخطئا . من هنا يكون السؤال ما اذا كانت الأحكام الأخلاقية تعد نقدا أدبيا ، ام أنها مجرد دراسات فى علم الاخلاق من خلال الادب ؟ . والجواب انهليس ثمة نقد اخلاقى ،بل يوجد تقييم شامل والاخلاق أحد عناصره الهامة . وبهذا لا تكون هناك قيم اخلاقية محض او قيم ادبية محض وانما قيم نقدية انسانية عامة . والمثال المالوف لعامة الناس هو : هل القول بأن عمل « نل الصغير » فى « دكان العجائب القديم » كريه تعافه النفس ، حكم أخلاقى ؟ ان ديكنز فى احترامه لفنه وقرائه لا ينقل الينا ما يستهوى غرورنا فحسب ، انه يقدم لنا مختلف العناصر الخالقة للحياة كما يراها . ومن ثم فنحن نتورط فى التبسيط المبتذل عندما نحكم علىنل الصغير بأية أخلاقيات متجاهلين الهدف الانسانى الكبير الذى يومىء اليه الكاتب فى النهاية ، وهو أنه لايريد لنا نفس المصير . وهذا هو الفيصل فى الحكم على الرواية الواقعية .

* * *

وهناك فريق اخر يقول بأن هذا يصدق على الاعمال الفنيةالتى تصوغ أحداثا تاريخية مضت . ذلك أن المسافة الموضوعية بين خامة « الحرب والسلام » وبين تكويننا الراهن، تجعل من اليسير علينا تقبل مابها جملة وتفصيلا لاننا لم نره ، وبحاجة لان نراه . واعتقد أن هذا الاعتراض ، يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار فى أى عمل أدبى آخر ، أى انه لا يصبح فنا اذا لم تتوفر بيننا وبين المسافة الموضوعية التى نشعر خلالها بان مانراه نحن بحاجة الى رؤيته من جديد على نحو اخر . والرؤية الجديدة للاشياء، هى معيار الادب العظيم . وقديما قال وردزورث «النوم يدعنى أحس بالنهاية » ، وقال هاوسمان « الليل يتجمد بسرعة » مترجمين أحاسيسهم ازاء الانقلاب الشعورى الذى يجلبه الفن عن الناس عندما يصل بنا ونصل به الى أعماقها الخفية .

ان من مارس تعليم الادب للشباب ، أو دخل معهم فىمحاورات عامة حول هذا الموضوع ، يكاد يؤمن بان اخلاص الفنان هو القيمة الوحيدة التى يحاول الجمهور الحصول عليها والتفاعل معها . غير ان شبابنا آولئك يقعون الان تحت سيطرة السفسطائيين من أصحاب العقول « الحديثة »والاكاديمية والذين يستعرضون الكتب . والحقانالشباب على صواب فىاعراضه عن هؤلاء ، وانا احرضه على ذلك . ولا شك ان كلمة«الاخلاص» معرضة بدورها لسوء الاستعمال . فقد يطالب بها البعض من الزاوية السيكلوجية فبدلا من ان يكون الفن « لذاته » هو محور النقاد الجماليين ، يصبح الفن تعريفا بحالة الفنان النفسية عند السيكلوجيين . ولهذا ترتفع آهمية الحياةالخاصة للاديب الى درجة خيالية. وهذا مجرد خطأ انالاخلاص لايتوفر بالصدق مع النفس فقط ، ينبغى ان تدلنا مصادر العمل الادبى ايضا على نسبة هذا الاخلاص . اننا لانصدق كثيرا ان السيد فيليب سدنى نظر فى اعماق قلبه ، وكتب الشعر . لاننا نعلم انه القى نظرة اخرى الى الشعر الايطالى . ومن هنا لايكون الاخلاص هو المعيار الامين لتقييم الفن .

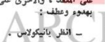
في كثير من الاحيان كنت افكر في استبدال تعبيرات الفن الخالص او النقى ، والان يجب ان اضيف كلمتى « الاخلاص » و « الاخلاق » لان امثال هذه التعبيرات سوف تصطدم ، غالبا بضمير الفنان . بالرغم من اننى لست آنسى ان هذه التسميات يهون وقعها على قلب الفنان ، اذا قورنت بما يمكن ان يتطرف اليه البعض في تجنيد الأدب للدعـــاية . فالدعاية هى الانكار الضخم لحركة الاشواق الانسانية وذبذباتهـا وتناقضـــاتها . الاخلاص الحقيقى يصدر عن التناسق الوظيفى بين عناصر العمل الفنى . الاخلاص ايضا ان يتمثل الكاتب نبضات عمله واحـدة فواحدة ، فيضع اذنه على قلب هذا العمل ويستمع الىمايرفضه وما يقبله وما يعبر عنه وماينجح او يفشل فيه ، وما يشك او يؤمن به .. حينئذ تلتقى ذاتية الفنان وموضـــوعية الفن في اطار من الصدق الحار والاخلاص النادر . ولا اعنى بذلك ان الفنان سوف يقتصر على مشكلاته الخاصة ، كما هو الحـــال في هذا النموذج الذى اقتطفه من « يهوذا الغامض » : « عندما تكبر في السن ، وتصبح في منتصف العمر ، وتصل الى الحد الذى تنظر فيه الى الماضى فتحس بقشعريرة .. كل شىء حولك ساطع ، لامع ، ذو صليل .. ثم تحاصر الضوضاء هذه الخلية الصغيرة المدعوة حياتك ، فتهزها وتميل بها .. » اننا لانستطيع ان نصنف كلمات هاردى في خانة التجربة الموضوعية التاريخية او الاخلاقية الاجتماعية . ومع هذا فان هاردى على وعى تام بما يكتبه ، ولا يخرج هذا الوعى عن دائرة العمل الادبى . ونحن القراء لانستشعر اخلاصه من الخيال الشعرى او التـــكوين الدرامى ، بقدر مانستشعره في وهج التجربة وحرارتها التى تلفحنا اثناء عملية القراءة . وبالتالى تكتسب التجربةالشخصية بعدا انسانيا عاما .

ان الاعمال الادبية العظيمة التى تتضمن بعدها الانســـانى العميق بغير أن تلجأ الى مقولات مدرسى الادب والمعرفين به ، تفتقر الى شجاعة الناقد العظيم الذى يستخلص من اذواقنـــا وتجاوبنا وانفعالنا لماذا كانت هذه الاعمال دائمة حقا بالرغم من التجربة الشخصية او المشاعر الخاصة التى تشكل محورهـــا الرئيسى . اننا نخاف الادب العظيم ، ونخاف من الشعراء ، ونخاف من انفسنا ، ونخاف من كل شىء ، حتى أصبح الخوف هو العقدة الرئيسية في النقد الحديث . لا أريد أن نتشبـه بقول جورج هربرت «ياالهى ، انما اعنى نفسى» ولكنى اوجو ان نفسر بوضوح لماذا تلاءمت انسانية مالفوليـــــو مع العصر الاليزابيثى ، ولماذا تناسبت تاجر البندقية مع الاحساس العام بالتكوين اليهودى ؟ ولماذا لانسمح لانفسنا باى تعاطف مع النجار العجوز الفقير في قصة ميلر .

على ان هذه ليست اختبارات خطيرة . انالاختبار الشاق، هو ماقد نتلقاه في بعض الاعمال العظيمة من كراهية للبشر . ربما نستطيع ان نفسر هذه البغضاء للبشر في أعمال سويفت ، ولكن كيف يمكن تفسيرها في ادب شكسبير ، وتولســـتوى ، و د. هـ. لورانس ؟ أجيب باننا اذا لم نعـرف ظروف هذا الاحساس خلال الشخصيات والاحداث والمواقف، ينبغى أن نراجع انفسنا ، فلربما كنا مخطئين ، والفنان هو المصيب . اى اننا قد لانرى في داخلنا مايتمكن الفنان بادواته الخاصة من رؤيته فاذا راينا انفسنا على حقيقتها جزعنا جزعا شديدا ، واتهمنا الفنان .

* * *

ان تدريس الادب ومناقشته ، يستلزمان وعيا ذاتيا شـديد الصرامة في معالجة قضاياه ، مهما استلخصنا من ذلك اننا على درجات متفاوتة من السعادة او القسوة او الحكمة او السذاجة او الطيبة . في النهاية سوف نعايش الحيـاة النبيلة بحق ، سوف نعرف معنى النبل أخيرا . ولن‌نخشى بعدئذ اية مسميات وستتخلى عن الرزانة الفكتورية . وارجو الا يفهم احد من ذلك اننى اضع قواعد مسبقة للنبل في الادب . ولكنى انصح بتجربة هذا الفهم للادب ، مع الاعمال الكلاسيكية . وارجو مرةأخرى، ألا تستبدل المستويات الادبية ، بمستويات من النبل . بهذا تفقد المحاولة شرفها . ولنقرأ الان في احد فصول « منتصف مارس » لنسال انفسنا بعدئذ ، هل يوجد في ادب عصرنا ، هذا العمق الانسانى : « كانت الساعة الثامنة مساء ، قبل ان يفتح الباب ، وتدخل زوجته . لم يرغب في النظر اليها . استمـر في جلوسه ، وعينـاه منكفئتان الى اسـفل . وقد فكرت وهى تتجه اليه كم يبدو اصغر من الحقيقة ، ولكنه يبدو في نفس الوقت ذابلا ، منكمشا ، وحينئذ انبعثت من اعماقها موجه من الذكريات القديمة . فوضعت احدى يديها على ذراعه الممتدة على المقعد ، والاخرى على ساعده المتكىء عليه برأسه ، ثمقالت بهدوء وعطف :



– انظر يانيكولاس .

رفع عينيه ، فقالت بعينيها ووجهها والتغيرات الطارئة حول شفتيها : انا اعرف . واسترخت عيناها ويداها فوقه . وما ان بدا هو البكاء حتى اتصل نحيبهما معا . لم يستطع احدهمـا ان يتحدث الى الآخر بفاعلية الخجـــل الذى تشعر به تجاهه ، او بسبب الاحداث التى وقعت عليهما معا . كان اعترافه صامتا، وكان وعدها وايمانها صامتا هو الاخر . استمع اليها بعقل مفتوح ، بينما كانت هى تتقلص من تخيلها للكلمة الوحيدة التى تستطيع أن تعبر بها ، كمـــا كانت تتقلص من لهب النيران . انها لم تستطع ان تقول : كيف تصنع بنا الوشاية ، والشك ، وهو ايضا لم يقل : اننى برىء »





اذا كان للاسكندرية أن تعتز بمفاخر فنية عديدة ، فلا شك ان تقديمها لجوركى العظيم لاول مرة على المسرح العربى مفخرة جديدة تضاف الى هذه المفاخر . واذا كان سيد درويش — عاهل موسيقانا المصرية — من أبرز مفاخر الاسكندرية الفنية ، فما أجمل أن يفتح الفنان الراحل ذراعيه ليرحب — على خشبة المسرح الذى يحمل اسمه — بأديب روسيا الكبير مكسيم جوركى ..

وقصة جوركى مع الكتابة معروفة ، فهو ذلك الفتى الفقير المعدم الذى عاش حياة شظف وحرمان دفعته دفعا الى أن يمسك بالقلم يحاول وصفها ، وتصوير نماذج البائسين والمضيعين الذين عرفهم وعاش معهم ، وحين ألف الكتابة وجد نفسه مضطرا الى البحث الدائب عن السبب الذى يجعل الناس يعيشون مثل هذه الحياة التعسة المزرية الخالية من كل مقومات الحياة الانسانية الكريمة . ولم يلبث أن اهتدى الى أن السبب لا يمكن أن يكون شيئا غير ذلك النظام الاجتماعى المتعفن الذى يسمح لحفنة قليلة من الاقطاعيين والرأسماليين بأن يعيشوا حياة مترفة رخية على حساب عذاب سواد الشعب وضياعه وحرمانه . ولم يستطع جوركى أن ينفصل عن الشعب وهو الذى نبت فى طينته ، فشرع قلمه يدافع عنه ويهاجم ظالميه ، ويحتال بكل وسيلة ممكنة لنشر الوعى بين طبقات الشعب المهضومة الحق ، وحثها على الثورة والتمرد ، وتقويض هذا النظام الفاسد من أساسه ..

وهكذا أصبحت كتاباته معولا جبارا أسهم بدور فعال فى هدم نظام الحكم القيصرى والتمهيد للثورة الشيوعية . وما زال انتاجه الأدبى يحتل الى اليوم مكان الصدارة بين كبار أدباء العالم

المنافحين من أجل شعوبهم ، ومن أجل القيم الانسانية الشريفة بوجه عام .

وخلال المعركة العاتية التى خاضها جوركى استخدم كل أشكال التعبير الأدبى من قصة وخطبة ومقالة لنشر أفكاره ومبادئه الثورية ، وحين عرف المسرح ، وأدرك خطره وقوة تأثيره ، لم يتردد فى استخدامه فى معركته الباسلة ، وشجعه على ذلك صديقه الأديب الكبير « أنطون تشيخوف » وحثه فى عدة خطابات على الكتابة للمسرح ، وفى ربيع عام ١٩٠٠ دعاه الى زيارته فى « يالتا » حيث كان يستشفى ، وهناك قدمه الى ستانسلافسكى ودانتشنكو مؤسسى مسرح الفن بموسكو ، وكانت الفرقة كلها تزور تشيخوف بعد أن أعجزه المرض عن الذهاب الى موسكو لمشاهدة مسرحياته ؛ ويحدثنا ستانسلافسكى عن لقائه بجوركى فيقول :

« .. ولم نكن قد رأينا جوركى قبل أن نلقاه فى يالتا لأول مرة ، حيث أخذنا نلح عليه ونلحف الحافا شديدا فى أن يكتب لنا بعض المسرحيات . وفى احدى الأمسيات ، وكنا نجلس فى احدى الشرفات المطلة على البحر ، نستمع الى هدير الأمواج ، وجيشان البحر ، أخبرنى جوركى .. وكأنه كان ينتزع كلماته من ثنايا الظلمات التى كانت أحلامه تضرب فى دياجيرها .. أخبرنى أنه يفكر فى موضوع مسرحية سوف يطلق عليها اسم « الطبقات الدنيا Lower Depths » . وذكر لى خلاصة ما يتخيله من موضوعها وأن أهم شخصية فيها هى شخصية خادم أو أحد أتباع أسرة ذات مال كان مغرما بياقة قميصه التى كان يعزها أضعاف ما يعز أى شىء آخر فى هذا الوجود لأنها كانت الشىء الوحيد الذى يربطه بحياته السابقة .. وكان المأوى الذى يضم تلك الأسرة منزلا غامضا ، مغلقا على من فيه .. ولا يعلم أحد من أمرهم شيئا .. لقد كانوا قوما ملعونين ممن حولهم ، وكان الجميع يتقون شرهم . بل كانوا هم أنفسهم تمزقهم العداوة ، وتعصف بهم ريح الكراهية . ثم قال لى انه سوف يختم الفصل الثانى بكبسة يقوم بها البوليس ويهاجم فيها ذلك المنزل .. ولا يكاد أهل الدار يشعرون باقتحام البوليس مأواهم هذا حتى يسرعوا الى اخفاء ما استولوا عليه من أموال الناس وبضائعهم .. ثم تنجلى تلك الظلمات فى الفصل الثالث .. وتشرق الشمس ، ويحل الربيع ، وتتفتح أزاهيره ، ويبرز أهل هذه الحظيرة الوخمة ليستمتعوا بالهواء الحر .. الهواء الطليق النقى ، وليعملوا فى مزرعة يتغنون فوق خضرتها الأغانى .. ناسين فيها أحقادهم القديمة التى كانت تمزق وحدتهم وتفرق شملهم » (١) .

وهكذا سجل ابريل عام ١٩٠٠ أول تفكير جدى لجوركى فى الكتابة للمسرح ، وكان هذا التفكير الأول يدور حول مسرحية « الحضيض » رغم أن الموضوع الذى ذكره لستانسلافسكى فى ذلك الحين لا يمت للمسرحية كما عرفناها فيما بعد الا بأوهى الصلات .

---

(١) ك. ستانسلافسكى : « حياتى فى الفن » ترجمة درينى خشبة ـ مطبوعات الشرق ـ الجزء الثانى ـ ص ١٣٧ ، ١٣٨ .

وحين عاد جوركى الى مدينته « نيجنى ـ نوفجورود » شرع على الفور فى كتابة المسرحية ، ولاقى فى ذلك صعوبات جمة حدث عنها تشيخوف فى رسالة بعث بها اليه فى يوليو من نفس العام :

« ان الدراما التى أضعها لا تسير الى أمام أى عزيزى انطون بافلوفيش . لم أتوصل بعد الى فهم ما هى فائدة الفصل الثالث . لقد خرجت من تأملاتى بنتيجة هى أن الفصل الأول ينشىء ، والثانى يشوش ، والثالث يهدم . انى أتابع العمل مع ذلك ، رغم أن نصيحة « شتشيغلوف » تظل ماثلة فى خاطرى : اكتب قبل كل شىء مأساة ذات خمسة فصول ، واستخلص منها بعد عام دراما بثلاثة فصول ثم استخلص من هذه بعد عام ، مسرحية غنائية مسلية « فودفيل » بفصل واحد ، وفى النهاية أحرق هذه الأخيرة بعد عام وتزوج من امرأة ثرية ـ عندها تكون قد ربحت القضية . يخيل الى مع ذلك أن الذى أدلى بهذه النصيحة ليس « شتشيغلوف » وانما شخص آخر » (١) .

ويحدث جوركى ستانسلافسكى بجانب آخر من هذه الصعوبات فيقول :

« هل ترى ؟ ان ما أشكوه ، وما يربكنى ارباكا شديدا هو أن هؤلاء الناس الذين اتخذت منهم شخصيات هذه الرواية يحيطون بى ويحدقون احداقا شديدا ، وهم يزحموننى ويزحمون أنفسهم ، بحيث يفقدوننى القدرة على وضع كل منهم فى الرواية وضعه الصحيح ، وبحيث أعجز عن عقد أواصر السلام والمحبة بينهم جميعا .. خيبة الله عليهم .. وذهب بهم الشيطان الى سواء الجحيم ! انهم لا يفتئون يثرثرون ويثرثرون ، ويثرثرون بطلاقة حتى ليشعر الانسان بالأسف حين يتدخل بينهم ليسكتهم . فيا لله كيف ينجز الحر كلمته التى أعطاها لكم ! » (٢) .

وكانت هذه الصعوبات طبيعية بالنسبة لكاتب لم يجرب قلمه من قبل فى الكتابة للمسرح ، ولم يخبر أسرار الصنعة المسرحية خبرة كافية ، وتبلغ هذه الصعوبات قمتها فى أواخر أغسطس سنة ١٩٠٠ حين يستهل احدى رسائله لتشيخوف قائلا :

« لى الشرف بأن أحيطك علما أى عزيزى أنطون بافلوفيتش بأن الدراما التى يضعها مكسيم جوركى والتى سار فيها حتى الفصل الثالث بعرق جبينه قد ظفرت بخاتمة سعيدة . لقد تفجرت تعبا تحت وطأة الحواشى الغزيرة . ولقد أطلقت زفرة ارتياح بعد أن مزقتها قطعا صغيرة ، وأنا الآن أستمد منها موضوعا لرواية .

بعبارة جدية ، ان هذا الفشل قد ساءنى . لم يسؤنى بحد ذاته ، مقدار ما ساءنى التفكير بالشكل الذى سأقابل به « اليكسييف » و « دانتشنكو » . انى قادر على تبرئة ذمتى أمامك : أى أننى سأكتب دراما أخرى .. » (٣) .

---

(١) « بين جوركى وتشيخوف ـ مراسلات » ـ ترجمة جلال فاروق الشريف ـ دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بسورية ـ ص ١١٨ .

(٢) ك. ستانسلافسكى : « حياتى فى الغن » ص ١٨٠ .

(٣) « بين جوركى وتشيخوف ـ مراسلات » ص ١٢٢ .

وتستغرق هذه المحاولة الجديدة ما يقرب من العام ، وتسفر عن أول مسرحية لجوركى مثلت على المسرح وهى « البورجوازى الصغير »(١) وقد قدمها مسرح الفن عام ١٩٠٢ وحققت قدرا كبيرا من النجاح ، ولكن جوركى لم يكن راضيا عنها منذ انتهى من كتابتها ، فهو يقول لتشيخوف فى احدى رسائله :

« حسنا ، ان فى مسرحيتى شيئا من الصخب والاضطراب ، وتبدو فارغة مملة . انها لم تعجبنى أبدا . ومن الضرورى أن اكتب مسرحية أخرى هذا الشتاء . واذا لم تنجح هذه فسأكتب عشر درامات أخرى ، غير أنى سأتوصل الى كتابة شىء رشيق جميل كالموسيقى .

ان هذا النوع من الكتابة قد أرهقنى الى حد فظيع . لكم تولانى الغضب ولكم مزقت من أوراق . سأتابع العمل رغم أنى ارى جليا أن هذا كله ليس سوى خسارة محضة .. » (٢) .

وبهذا الاصرار يعود جوركى الى علاج موضوع مسرحيته الأولى التى مزقها وحدث عنها ستانسلافسكى أكثر من مرة ، ويوشك على الانتهاء منها فى يونيو عام ١٩٠٢(٣) ويرسلها الى تشيخوف فى الشهر التالى ، ثم يعود فيطلب منه اعادتها اليه ليدخل عليها بعض التعديلات الهامة(٤) قبل أن يرسلها الى مسرح الفن . وتبدأ التدريبات عليها أثناء تمثيل مسرحيته « البورجوازى الصغير » ثم تعرض فى الموسم نفسه فاذا بها تحقق نجاحا ضخما لم يكن جوركى ليحلم به ، فيمثلها مسرح الفن ١٤٠٠ ليلة(٥) ، وتحقق نفس النجاح فى مختلف مسارح العالم حتى لتمثل فى برلين خمسمائة ليلة متتالية(٦) ، وتكون هذه المسرحية ـ «الحضيض» ـ من أهم أسباب شهرة جوركى خارج بلاده ، اذ ترجمت الى العديد من اللغات وظلت تطوف بأشهر مسارح العالم خلال السنوات الستين التى مرت على عرضها الأول ، حتى وصلت الى مسرحنا العربى هذا العام لتفتتح بها فرقة الاسكندرية المسرحية موسمها الأول مع مسرحية « حياة تحطمت » لتوفيق الحكيم .

***

يرتفع ستار المسرح عن قبو قذر مظلم كالكهف لعله يرمز للجو الخانق الكريه الذى كانت تعيش فيه روسيا ، أو سواد شعبها فى ذلك الحين ، وهذا القبو ـ أو البدروم ـ خصصه صاحب المنزل الثرى « كستيلوف » لسكنى عدد من الفقراء والمشردين ، لا يفتأ يهينهم ويستذلهم ويستنزف أموالهم القليلة ، وكأنه يرمز للطبقة الثرية الحاكمة بكل جشعها وفسادها ونذالتها أيضا . فمن مظاهر فساد ذمته اشتغاله بالاتجار فى البضائع المسروقة ، لذلك أرجح أنه كان وأسرته الموضوع الأصلى لفكرة المسرحية كما رواها جوركى لستانسلافسكى فى ربيع عام ١٩٠٠ ، وحين شرع فى كتابتها رأى أن يجعل من هذه الأسرة احدى قوى المسرحية المتصارعة ويبرز الى جوارها شخصيات اكثر خصوبة وحيوية تمثل مأساة ضياع الشعب الروسى فى ظل الحكم القيصرى ، ومن هذه الشخصيات « فاسيلى ببل » اللص الذى يسكن قبو « كستيلوف » ويخوض معه صراعا مباشرا ، فهو يبيع له مسروقاته ويختلف معه حول ثمنها ، وينشىء علاقة مع زوجته الخليعة « فاسيليسيا » ، ثم ما يلبث أن ينصرف عنها الى شقيقتها الصغيرة « ناتاشا » ، فتحنق « فاسيليسيا » عليهما وتنضم الى زوجها فى الصراع ضد « فاسيلى » وتعذيب « ناتاشا » وينتهى الأمر بمصرع الزوج الثرى فى عراك ، وتشويه الشقيقة « ناتاشا » واختفائها ، والقبض على كل من « فاسيلى » و « فاسيليسيا » بتهمة الاشتراك فى قتل الزوج ..

على أن هذا الصراع لا يمثل الا موضوعا فرعيا فى المسرحية ، أما لب موضوعها ، فهو « البحث عن الحقيقة » كما أشار الى ذلك عدد غير قليل من نقاد المسرح ودارسيه (١) . البحث عن الحقيقة فى مجتمع اختلت فيه القيم والمفاهيم ، وهذا الفهم

---

(١) «The Petty Bourgeois» وقد ترجمها الى العربية بهذا العنوان عبد المنعم صادق ونشرتها دار النشر المصرية ، ويترجم عنوان هذه المسرحية نفسها فى بعض المصادر «The Smug Citizen» وفى بعضها الآخر «The Phillistines» فى حين أطلق عليها الاستاذ درينى خشبة اسم « شعب غرير » فى ترجمته لكتاب ستانسلافسكى « حياتى فى الفن » .

(٢) « بين جوركى وتشيخوف ـ مراسلات » ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

(٣) المصدر السابق ص ١٩٥ .

(٤) المصدر السابق ص ٢٠٣ .

(٥) V. KOMISSARZHVSKY : « Moscow Theatres », Moscow, Foreign Languages Publishing House (1959), p. 131.

(٦) MARTIN LAMM : « Modern Drama », Translated by : K. Elliott, Oxford, Basil Blackwell (1952), p. 216.

---

(١) من بينهم الناقدة هيلين موشنيك فى كتابها « من جوركى الى باسترناك »
HELEN MUCHNIC : « From Gorky to Pasternak » Six Modern Russian Writers » London, Metheum & Co. Ltd. (1963), p. 74.

يتمشى تماما مع فهم جوركى لدور الادب ، فهو يقول مثلا فى قصة « قارىء » :

« ان هدف الادب هو مساعدة الانسان على ان يعرف نفسه ويقوى ايمانه بها ، ويدعم بحثه الدائب عن الحقيقة ، ويكتشف جانب الخير فى الناس ، ويستاصل كل خسيس ، ويذكى الثورة والشجاعة فى قلوبهم ، ويساعدهم على اكتساب القوة الموجهة لخدمة أسمى الاهداف ، وتطهير حياتهم بروح الجمال المقدسة » (١) .

بل ويذهب الناقد السوفيتى « يورى أوزفسكى » الى ابعد من ذلك ، فيقرر أن كل ما يقال فى المسرحية ليس الا مناقشة لمعنى الحقيقة ، وأن شخصيات المسرحية جميعا يمكن تقسيمها الى أقسام واضحة على أساس نوع الحقيقة التى يؤمنون بها ، فهناك من يرون أن الوهم هو الحقيقة ، كالممثل – احدى شخصيات المسرحية – وفاسيلى ، وناتاشا ، وناستيا . وعلى العكس من ذلك نجد فريقا آخر لا يؤمن الا بحقيقة الواقع وهم بوبنوف ، وكلستش ، والبارون ، الذين يجدون متعة فى هدم آمال الناس ، بوبنوف يصنع ذلك برضى هادىء ، وكلستش فى مرارة ، والبارون فى نوع من المتعة الحسية لا تخلو من الحسد ، واخيرا هناك لوقا وساتين وهما من الحالمين ايضا ، ولكن أحلام لوقا من ذلك النوع المستسلم الذى لا ينتهى الى شىء ، اما احلام ساتين فبالحرية والخلاص(٢) .

تتحرك على المسرح خمس عشرة شخصية تعسة معذبة تحيا حياة أسوأ من حياة السائمات ، ولاتعرف ماذا تصنع بنفسها ولا يخطر ببالها أن من الممكن أن تتحسن أحوالها . انهم يعيشون على الخمر والأكاذيب والأوهام ، يسخرون من كل القيم والمبادىء الأخلاقية ولا يقيمون وزنا لشىء . ماالذى صنع منهم هذه النماذج المنحلة المستهترة ؟.. وما السبيل لانقاذهم وردهم الى حظيرة الانسانية اليقظة العاملة ؟.. هذا ما تحاول أن تجيب عنه المسرحية بحوارها الكثير واحداثها القليلة نسبيا ؛ فعلى هذا الجمع الغريب يهبط الحاج « لوقا » بأهازيجه المهدئة عن الحب واحترام الانسان ، يوزع عليهم اكاذيبه البيضاء عن جنة الأرض الموعودة . فاذا به يصبح « كالخبز اللين فى فى الأهتم » كما قال ساتين ، أو « كالمرهم على الجرح » كما قال البارون . فآنا المريضة المحتضرة يمنيها بالراحة والسكينة فى العالم الآخر ، والممثل الذى اغرق موهبته وحياته كلها فى الخمر يمنيه بمستشفى وهمية « بلاطها من المرمر ، تعالج مدمنى الخمر » وفاسيلى اللص يحاول « لوقا » اقناعه بالهجرة مع فتاته الى سيبريا حيث فرص العمل متوفرة . وهكذا يظل يوزع الأكاذيب المريحة حتى اذا تأزم الموقف وقتل « كستليوف » صاحب البيت فر العجوز قبل أن يضطر الى الشهادة امام البوليس وهو نفسه مجرم سابق لا يملك جواز سفر .. وهكذا تنهار الأكاذيب والأحلام التى لا تقوم على أساس عند أول اختبار .

ولقد اختلفت الآراء حول تفسير شخصية «لوقا» فمن النقاد من اعتبره المعبر عن آراء جوركى ، ومنهم من اعتبره شخصية شريرة ومضللة ، وتحدثنا « هيلين موشنيك » بأن شهرة المسرحية فى العالم الغربى قامت فى الأغلب على أساس تفسير خاطىء لشخصية لوقا ، اذ اعتبر داعية القيم الانسانية والتسامح المسيحى فى مقابل الانحلال الأخلاقى الغالب على بقية شخصيات المسرحية ، فى حين أن جوركى قصد به عكس ذلك بالضبط ، وصرح بوجهة نظره فى احاديث أدلى بها عند عرض المسرحية ، ثم فى مقال كتبه عام ١٩٣٣ وصف فيه اربعة أنواع من « المهدئين » أو « المواسين » : المخلصين وهم قلة نادرة ، والمحترفين ، والمغرورين ، واخيرا الفصحاء العالمين ببواطن الأمور ، وهم أخطر الانواع جميعا لأنهم لا يهتمون الا براحتهم وطمأنينة بالهم ، فيواسون الآخرين لا لشىء الا لأنهم لا يريدون أن يرهقوا انفسهم بالاستماع الى شكاواهم . وقد أعلن جوركى أن « لوقا » ينتمى الى هذا القسم الأخير ، فهو شرير مسرحيته وليس بطلها (١) .

ومما يذكر لمخرجنا العربى كمال عيد انه اخذ فى اخراجه للمسرحية بتفسير جوركى لشخصية « لوقا » ، فقدمه خبيثا شريرا ، وان كنت ارى مع ذلك أن الدراسة المدققة لنص المسرحية تنتهى بنا الى ان الذين قدموه باعتباره شخصية خيرة لم يخطئوا ولم يجاوزوا القصد كثيرا ، ففى رسم المؤلف للشخصية جوانب خيرة واضحة ، فطوال المسرحية لم يسىء لوقا لأحد ، ولم يستغل احدا ، بل على العكس حاول أن يساعدهم جميعا قدر طاقته ، وكانت له بعض الآثار النافعة مثل اقناعه لفاسيلى بالهجرة الى سيبريا وبدء حياة جديدة

---

(١) MAXIM GORKY : «Selected Short Stories», Moscow, Foreign Languages Publishing House, p. 16.

(٢) « From Gorky to Pasternak », p. 76

(١) المصدر السابق : p. 79

شريفة ، وكاد فاسيلى ينفذ ما نصحه به العجوز لولا أن تدخلت فاسيليسيا وقوضت كل خططه .

وقد نطق « لوقا » ببعض آراء جوركى مثل دعوته الى احترام الانسان وايمانه بسعى البشرية الدائب لتحقيق حياة افضل ، وان لم يقرن هذا الايمان بعمل ايجابى ولعل هذا هو عيبه الرئيسى فى نظر جوركى . ولكنا نلاحظ مع ذلك أن هذا العيب نفسه ينطبق على ســاتين الذى يعتبره جوركى بطل مسرحيته الحقيقى والمعبر عن آرائه وفلسفته فى الحياة ، لانه لم يصنع طوال الفصل الرابع شيئا أكثــر من ترديد الآراء التى ســمعها من لوقا ، بعد أن أضاف اليها نغمة أكثر شاعرية وتفاؤلا . هذه الآراء التى تمثل المضمون الرئيسى للمسرحية واهم أهدافها لم ترد على لسان « ساتين » الا بوحى من أحاديث « لوقا » كما قرر ذلك بنفسه اكثر من مرة ، بل انه ليذهب الى القول :

« لقد كان للعجوز عقل راجح ، وكان له على تأثير الحامض على قطعة النقود القديمة القذرة » .

واذا كانت نصائح « لوقا » قد انتهت « بالممثل » الى الانتحار فى نهاية المسرحية ، فليس فى هذا ما يدمغه بالشر والانتهازية ، كل ما فى الأمر أن جوركى يريد بهذه الخاتمة الدامية ان ينبهنا الى مصير من يستسلمون للأوهام والمسكنات الخادعة . فعنــده أن توزيع الأحلام الجميلة المهدئة لا يمكن أن يكون الحل الحقيقى لما يعانيه هؤلاء القوم ، ومن ورائهم الشعب الروسى ، خاصــة وانه انتشرت فى ذلك الوقت عقــائد ومذاهب فكرية تدعو الى السلبية والتسامح مثـل آراء تولستوى وغيره ، بل لا بد — فى رأى جوركى — من عمل ايجابى يوقظ النائمين من سباتهم ويجعلهم يبحثون عن حلول اكثر ايجابية وواقعية . واذا كان أحدا من شخصيات المسرحية لم يهتد الى شىء من ذلك ، فالمسرحية كلها تحث عليه وتدعو اليه ، ولم تكن طبيعة الوضع الاجتماعى المتفسخ لتسمح فى ذلك الحين لشخصيات المسرحية بأن يصنعوا شيئا أكثر ايجابية مما صنعوا . أو لعل القيود القاسية التى فرضتها الرقابة القيصرية على الأعمال الفنية لم تكن لتسمح لجوركى بأن يقول فى المسرحية اكثر مما قال ، وهو ليس بالقليل على كل حال .

على أن المقابلة بين كل من « لوقا » و « ساتين » تساعد على توضيح طبيعة كل منهمــا والرســالة الفكرية التى وضعها جوركى فى مسرحيته .. ان كلا منهما يمثل نوعا من الأمل مختلفا عن الآخر .. الأمل الكاذب الخادع كأنه السراب عند لوقا .. كلما جددت فى السير نحوه ابتعد عنك اميالا .. حتى يختفى منك فى النهاية بعد ان يهد قواك ويمزق روحك .. وأمل من نوع آخر عند « ساتين » .. أمل حائر أسيان فيه قلق وطموح وبحث دائب عن حقيقة ثابتة وحياة افضل واوطد اركانا .. انه الأمل الأول نفسه بعد أن تحول عند « ساتين » من سراب خادع كاذب الى عملية بحث قلقة متجــددة نلمس أعراضها واضحة فى الفصل الرابع فى منولوجات « ساتين » الرائعة التى يردد خلالهــا كثيرا من أحاديث « لوقا » العجوز بعد أن تمثلها فى كيانه المعنى المرور فتحــولت من اكاذيب مضــللة الى أسئلة كبيرة محيرة .. لعلها الخطوة الأولى الضرورية السابقة على العمل الثورى الايجابى ..

وهكذا ترتبـط الشـخصيتان الرئيسـيتان فى المسرحية ، « لوقا » — رغم سلبيته دائما وخداعه أحيانا — يؤثر فى « ساتين » ويحرك الثورة فى أعماق روحه ، فاذا به يكمل ما بداه العجوز ويخطو خطوة أخرى الى الأمام ، فاذا به حامل الرســالة الفكرية للمسرحية ، واذا به المعبر الصادق عن آراء جوركى الثورية الباحثة ابدا عن حقيقة انسانية ثابتة وطيدة الأركان .. وجوركى فى بحثه عن الحقيقة ومناقشته لأوهام النــاس واحلامهم ، لا ينحــو بالمسرحية منحى ميتافيزيقيا أو حتى فلسفيا ، بل يغوص بها فى أغوار الواقع الانسانى والاجتماعى ، ويحاول الاهتداء الى النافع والعملى من الأساليب . فكل شخصيات المسرحية تقريبا غير راضية بحالها ، تتطلع الى فرصة لتأكيد وجودها فى بيئة تحاول القضاء على كل أمل وتطلع ، وبعض شــخصيات المسرحية لديهم احساس مبهم بأن ثمــة حل كبير لمشكلات حياتهم لم يهتدوا اليه بعد ، والمسرحيــة تحثهم على البحث عن هذا الحل الثورى الــكبير فى كثير من العبارات الواضحة المدلول ، حــذف الرقيب القيصرى بعضــهـا ، وبقى الــكثير الذى استطاع الجمهــور أن يستشعر معانيــه القــوية العميقة .

وكانت هذه الأفكار الثورية اللاذعة التى ملأ بهــا جوركى أفواه أبطاله سببا فى كثير من النقد الذى وجــه الى المسرحيــة ، فبسببها وجد تولستوى المسرحية :

« زائفة ومليئة بالتعليقات الذاتية ، وشخصياتها كلهـا متشابهة ، تتحدث بأسلوب بعيد عن أسلوبها الحقيقى . وقال لتشيخوف :

« بوسع المرء أن يخترع كل ما يريد ، ولكنه لا يستطيع أن يخترع علم نفس ، وما يجده المرء عنـد جوركى هو على وجه التحديد اختراعات نفسية ، فهو يصف أشياء لم يشعر بهـا أبدا » (١) .

واذا كان تولستوى محقـا فيما لاحظـه من أن أسلوب شخصيات المسرحيـة يختلف عن أسلوبهـا الواقعى فى الحيـاة ، فمن المهم أن نذكر أن هـذا الأسلوب الثورى الجديد التى تحدثت به شخصيات المسرحية من أهم مزاياها الفنية ، وهو الذى يرتفع بها عن مستوى الأدب الواقعى الطبيعى الذى يكتفى بتصوير الواقع المظلم بكل بشاعته دون أن يشير الى طريق الخـلاص ، ودون أن يضىء وسـط الظلمـة المتكاثفة بارقة أمل فى مستقبل أفضل . مثل هذا الأدب أدى دوره فى أواخـر القرن التاسع عشر ، ومهد لظهور مدارس جديدة من الواقعية أكثر تقدما، يتطلع فيها الأديب الى ما هو أكبر من مجـرد تسجيل الواقع ، ويحاول أن يضىء بانتاجه طريق التحرر والتقـدم أمام البشرية الزاحفـة أبدا الى أمام .

وكان جوركى من أكبر رواد هذا الاتجاه الجديد ودعاته ، وقد حقق شيئا كثيرا منه فى مسرحيته « الحضيض » التى خدعت بعض كبار النقاد ، من أمثال « هيونكر » الألمانى ، فظنها احدى نماذج الأدب الطبيعى المسرفة بحيث تتضاءل أمامها آثار « زولا » نفسه وهو أبو المدرسة الطبيعية كما نعرف (٢) .

ولكن هذا الجانب الثورى الايجابى فى المسرحية لم يخف على الكثيرين ، فأشار ستانسلافسكى عاهل المسرح الروسى الى ما فى المسرحية من :

« الرومانسية الغريبة الجديدة والاشجان المحركة للقلوب ، المثيرة للعواطف .. » (٣) .

وقال الناقد الأمريكى الـكبير « جون جاسنر » بصدد التعليق على المسرحية :

« اذا كان (جوركى) واقعيا ، بل طبيعيا فى تصويره للحياة كما هى ، فقد ظل مع ذلك رومانسيا مندفعا فى اخلاصه لحلم التحرر والحب الاخوى بين البشر » (٤) .

ونعود الى هـذه العبارات الثورية الحكيمة التى نثرها جوركى فى المسرحية ، لنلاحظ أن جمهـورنا العربى قد استجاب لها فى العرض الأول للمسرحية بصورة تلفت النظر وتؤكد أنها ليست دخيـلة على بناء المسرحية ، وما أكثر ما استثارت هذه العبارات التصفيق الحماسى الحاد .

ولكن من الحق مع ذلك أن نلاحظ أن جوركى قد أسرف فى استخدام أمثال هذه العبارات فى الفصل الرابع من المسرحية ، حتى تحولت الى منولوجات طويلة على لسان « ساتين » ، فبدا الفصل مملا بعض الشىء بصورة دفعت تشيخوف وهو أسـتاذ جـوركى فى فن المسرح الى أن يعترض على هـذا الفصل ويقول :

« لقد أخرجت من الفصـل الرابع أكثر الشخصيات اثارة للاهتمام باستثناء الممثـل : حذار من أن تنجم عن هـذا بعض المحاذير . فمن المحتمل أن يبدو هذا الفصل مملا لا جدوى منه خصوصـا اذا لم يبق على المسرح بعد خروج أقوى الممثلين وأكثرهم حظوة ، غير العاديين . موت الممثل بشع ، انه صفعة خالصة توجهها للمشاهد ، بسرعة ودون أن يكون مستعدا لها . كيف انحدر البارون الى الملجأ ولماذا هو بارون ـ ليس هـذا واضحا وضوحا كافيا » (١) .

ورد عليه جوركى بقوله :

« ليست بى خشية على الفصل الرابع . لست أخاف من شىء .. » (٢)

والحق أن تشيخوف لم يجـانب الصواب فى نقده ، فاذا كان الفصـل الرابع يبـدو ممتعـا فى القراءة لما فيه من آراء انسانية جميلة ، فقد وضح ما يثيره من ملل عند تمثيله رغم كل جهود المخرج والممثلين . فالواقع أن أحداث المسرحية الهـامة انتهت كلها بهبوط ستار الفصل الثالث ، فتحـول الفصل الرابع الى نوع من الخاتمـة التفسيرية للمسرحية ، جمع فيـه المؤلف خيوط الفصـول السابقة ، وعرفنا بمصائر شـخصياتها المختلفة ، وعلق على أحداثها ، ولخص أهم آرائه وأفكاره ونماها ووضحها ، ثم ختم ذلك كله بمصرع الممثل المفاجىء ، لينبهنا الى المصير المظـلم الذى ينتظر الواهمين الحالمين الذين يكتفون بالحلم بمستقبل أفضل دون أن يصنعوا شيئا ايجابيا لتحقيقه ..

ومن الغريب بعد ذلك أن نلاحظ أن هذا الفصل الذى اعترض عليه تشيخوف هو أكثر الفصـول تأثرا بخصائص مسرح تشيخوف الذى لا يعتمد على على الحبكة والأحداث بقدر ما يعتمد على الحـوار الشاعرى البسيط والجو القاتم الكئيب الذى يلف

(١) المصدر السابق :
(٢) JOHN GASSNER : « Masters of The Drama », New York, Random House (1940), p. 529.
(٣) ك.ستانسلافسكى : « حياتى فى الفن » ص ١٨٥ .
(٤) « Masters of The Drama », p. 526.

(١) « بين جوركى وتشيخوف ـ مراسلات » ص ٢٠٦ .
(٢) المصدر السابق : ص ٢٠٨ .

ابطال المسرحية ، ويأخذ بأيدينا الى داخل نفوسهم القلقة المضطربة اكثرمما يضعهم فى مواقف مسرحية مثيرة . كل ما يميز هذا الفصل عن مسرحيات تشيخوف ، هو ايمان جوركى بعقيدة انسانية ايجابية ووضوح الهدف الأخلاقى والاجتماعى فيه على عكس تشيخوف الذى لم يكن أبدا داعية اصلاح اخلاقى أو اجتماعى فى أعماله الفنية ، واذا حدث ووجد فيها المشاهد أو الناقد هدفا من هذا النوع ، فمن المؤكد ان تشيخوف لم يقصد اليه قصدا ، وانما هى فطرة الفنان السليمة وأمانته نحو الحياة التى يصورها والشخصيات التى يعرضها هى التى جعلت اعماله الفنية تشير دون افتعال الى حقيقة العالم التى عانى منها مجتمعة ، وتتطلع مع ذلك الى مستقبل أكثر اشراقا لا يعلم متى ولا كيف يتحقق ولكنه واثق أنه فى الطريق ولو بعد ألف عام !

وكتب جوركى بعد « الحضيض » ما يقرب من عشرين مسرحية ، حقق بعضها نجاحا كبيرا ، ولكن ايا منها لم يصل الى النجاح الضخم الذى حققته «الحضيض» فى روسيا وخارجها ، ولم يحقق فى اى منها ما توقعه النقاد من نبوغ فى الكتابة للمسرح بدت بشائره واضحة فى « الحضيض » . لعل مرد ذلك الى كثرة مشاغله وأعماله وحياته القلقة المضطربة بين المنفى والسجون واشتغاله العملى بالسياسة ، ومن ثم لم يتح له ان يتفرغ للتجويد فنه المسرحى ، والمسرح كما نعلم سيد قاس لا يسلم زمامه الا لمن يطيلون التعبد فى محرابه .

واذا كان معظم النقاد لا يشيدون بمسرح جوركى باستثناء « الحضيض » ، فقد كان هو أسبق منهم الى ذلك وأصرح حين قال بلسانه اللاذع :

« لقد كتبت مسرحيات لأنه كان على أن أصنع ذلك . ولهذا كانت مسرحياتى سيئة بهذه الصورة . ولكن لو أننى درست نظرية الدراما لكان من المرجح أن تكون مسرحياتى اسوأ » (١) .

***

وليس من حقى بطبيعة الحال ان اتحدث عن ترجمة المسرحية الى اللغة العربية وأنا صاحبها ، ولكنى ازاء ما سمعته من ثناء عليها من بعض الزملاء، وبخاصة من المخرج المثقف سعد أردش الذى قال ان الأسطورة القائلة بأن جمهورنا لا يستسيغ المسرحيات المترجمة الى الفصحى قد هدمت الليلة من أساسها على هذا المسرح ، حين أسمع هذا وغيره من كلمات التشجيع أجد انه ليس من حقى ان أستأثر بها وحدى ، بل من واجبى أن انوه بكل من عاون فى انجاح الترجمة ، وأولهم الدكتور محمود السعران الأستاذ المساعد بجامعة الاسكندرية الذى راجع معى المسرحية على ترجمتها الانجليزية مراجعة مدققة ، قبل نشرها فى كتاب عام ١٩٥٣ ، ثم المخرج كمال عيد الذى راجعها معى مرتين قبل تمثيلها ، الأولى لمطابقتها على الترجمة المجرية ، والأخرى لتبسيط الأسلوب وتطويعه لمقتضيات الأداء المسرحى ، كما لا انسى شقيقى محمد دوارة الذى اختار للمسرحية عنوانها الذى عرفت به فى العربية منذ ذلك الحين .

وقد ذهب بعض الزملاء ممن كتبوا عن المسرحية الى انه كان من الأفضل لو ترجمت باللغة العامية (١) مدفوعين الى ذلك بدافعين أولهما رغبتهم فى ان تصبح المسرحية فى متناول نسبة أكبر من جمهور المسرح ، والآخر رغبتهم فى المطابقة بين اللغة وشخصيات المسرحية وكلها من أسفل درك فى المجتمع .

وبالنسبة للدافع الأول ارى ان عدد قراء الصحف فى بلادنا أكبر بكثير من رواد المسرح ، وهم يستسيغون الفصحى البسيطة المرنة التى تكتب بها هذه الصحف ، وبالتالى يسهل عليهم استساغة اى مسرحية مؤلفة أو مترجمة بالفصحى متى كان حوارها سلسا بسيطا بعيدا عن التعقيد والاغراب ، وهو ما أعتقد انه تحقق فى ترجمتى للحضيض .

اما بالنسبة للدافع الآخر ، فعندى ان لغة التعبير الأدبى الأصلية هى الفصحى ، سواء فى المسرح أو فى غيره من الأشكال الأدبية الاخرى ، وينبغى أن تظل كذلك .

واذا كنا نجيز استخدام العامية فى المسرحيات المصرية ذات الشخصيات الشعبية ، فسبب ذلك هو الرغبة فى اكساب الشخصيات ثوبا من الواقعية حين تتحدث على المسرح بلغة قريبة من لغتها فى الحياة اليومية . وشخصيات « الحضيض » رغم شعبيتها لا تتحدث فى حياتها اليومية باللهجة القاهرية المصرية ، بل باللغة الروسية ، فسواء ترجمنا حديثهم بالفصحى أم بالعامية ، فاننا فى الحالتين ننطقهم لغة غير لغتهم . والعامل الذى يحدد احدى

(1) « Modern Drama », p. 220.

(١) وهم الأساتذة : محمد محبوب (الجمهورية) ، حلمى هلالى (روز اليوسف) ، عبد القادر التلمسانى (الاهرام) .



« كالستش » مؤلف المفاتيح (احمد عسر) الى جوار سرير زوجته المحتضرة « آنا » (سميرة عبد العزيز) .. لاحظ التفاصيل الواقعية الدقيقة التى استعان بها المخرج فى الديكور والاكسسوار .

اللغتين هو قدرتها على التعبير الدقيق الموحى ، ولا اعتقد أن احدا يمكن أن يختلف معى فى أن اللغة العربية بتراثها العريض وتجارب التعبير الطويلة التى خاضتها عبر العصور أقدر من العامية بكثير ، فضلا عن أنها لغة التعبير الأدبى الأصلية كما قلت . ولكن ينبغى مع ذلك أن نيسر اللغة العربية لطبيعة الأداء المسرحى ونبعد بها عن كل اغراب أو تقعر او تعقيد ، وهذا ما حاولته فى ترجمتى للمسرحية .

ان المراقب المدقق لأحاديث الناس اليومية يلاحظ ان لهجتهم العامية آخذة فى الارتقاء والسمو والاقتراب فى كثير من الحالات من اللغة العربية نتيجة لانتشار التعليم وأجهزة الثقافة على اختلاف الوانها ، بحيث نجد من حقنا أن نتطلع الى يوم قريب نعالج فيه التأليف لمسرحنا كله باللغة العربية دون ان نجد صعوبات أو عقبات ، فكيف يمكن أن نتصور بعد ذلك أن ناتى بشخصيات أجنبية روسية أو انجليزية أو فرنسية لننطقها على المسرح بلهجة القاهرة الدارجة دون أى مبرر فنى أو منطقى ؟!

فاذا اضفنا الى ذلك ما سبق أن أشرت اليه من ان المسرحية رغم اطارها الواقعى مليئة بالأفكار الانسانية العميقة ، والنغمات الشاعرية ادركنا لماذا تعجز اللغة العامية عن التعبير عن كل ذلك بدقة وعمق كما تستطيع الفصحى .

***

فاذا انتقلنا الى الاخراج ، فمن الخير أن نبدأ حديثنا عنه بالاشارة الى تجربة المخرج الرائد « ستانسلافسكى » مع هذه المسرحية نفسها ، وكان أول من أخرجها ، واضطلع فيها بدور « ساتين » ، وقد حدثنا فى كتابه « حياتى فى الفن » بشىء من التفصيل عن الصعوبات التى واجهته أثناء قيامه بهذه التجربة المسرحية الخصبة ، ومما قاله :

« .. كانت أمامنا مشكلة جديدة .. مشكلة صعبة فعلا .. فها هو ذا مؤلف جديد .. واسلوب جديد .. ولون من الروايات جديد .. له نغمته الخاصة الجديدة ، ونمطه الكتابى الجديد الذى لا بد أن يكلف المخرج خطة جديدة فى الاخراج والممثل طريقة جديدة فى التمثيل .. » (١)

(١) « حياتى فى الفن » ص ١٨٥

ويقول فى موضع آخر :

« .. وكنت اضايق جوركى واكاد اضجره بكثرة اسئلتى التى ابغى بها ما عسى ان يهدينى الى المادة الخلاقة .. مادة الالهام ، لقد اخبرنى كيف كتب الرواية ، واين وجد طرز شـخصياته (ثيابه !) .. وكيف كان آفاقيـا شقيا عاثر الحظ مثلهم فى اوليات حياته .. وكيف لقى الاشخاص الأصليين الذين اتخذهم نماذج صب فيها شخصيات روايته ..

ثم تركت جوركى .. او قـل .. أطلقت سراح المؤلف .. وذهبت ابحث عن هؤلاء الاشخاص الاصليين الذين كانوا نماذجه .. أولئك المخلوقات التى كانت من البشر يوما ما .. على حد تعبيره ، والذين أمدوه بالمادة اللازمة لكتابة موضوعه .

وتأهبنا للقيام برحلة الى ديارهم ، واشترك فى هذه الرحلة عدد كبير من الممثلين الذين اخترتهم لادوار الرواية .. واشترك معنا فى الرحلة الصديق دانتشنكو . وتولى قيادتنا الـكاتب جليارفسكى .. » (١) .

وبعد أن يصف ستانسلافسكى تفصيلات مادار فى هذه الرحلة الفريبة والشخصيات العجيبة التى التقوا بها فى الأقبية والسراديب ، عاد يقول :

« ولقد فعلت هذه الرحلة الى سوق خيتروف ما لم يفعله شى آخر .. ما لم يفعله تحليل نميروفتش للرواية ، وما لم تفعله مناقشاتنا الجوفاء الحامية حولها .. لقد أيقظت فى نفسى ما خمد من ملكات الوهم والخلق وحسن التخيل . لقد وجدت الطبيعة التى يمكننى أن اشكلها بحسب ما أشتهى .. المـادة الحية التى أخلق منها شخصيات الرواية وارسم على هديها الحركة المسرحية ، واصل منها الى الصور المطلوبة ، واتخذ منها نماذجى واقتبس من محيطها خططى .. ان كل شىء مما احتاج اليه فى الاخراج وجد الأساس الصحيح ، الاسـاس الواقعى الحقيقى ، كما أخذ مكانه ووضعه الذى ينبغى له . وكنت وأنا اضع خطوطى العامة ، وانا ارسم الميزانسين ، او ارى الممثلين أى منظر من المناظر ، استرشد فى هذا كله بما استقر فى ذهنى من تلك الذكريات الحية .. وليس بما تخلقه بديهتى ، أو تبتكره مخيلتى . على أن النتيجة العظمى لتلك الرحلة العجيبة لم تقتصر على هذا فحسب ، بل ان أهم ما خرجت به منها انهـا أفهمتنى ، رغم أنفى ، معنى الرواية الحقيقى ، حينما نفذت بى الى لبابها ، وجعلتنى أستشعر أحاسيس ابطالها . لقـد آمنت بأن الهـدف الذى كانت ترمى اليه هو : « الحرية .. والحرية بأى ثمن ! » (١) .

(١) المصدر السابق . ص ١٩٣ .

(٢) « بين جوركى وتشيخوف ـ مراسلات » ص ٢٠٦ .



« ناتاشا » (فاطمة تمام) الجريحـة المشوهة بين يـدى « فاسيلى » (فؤاد المليجى) فى أقصى المسرح ، و « التترى » (مكرم عبده) و « مدفديف » (وديع غالى) الشرطى يرقبان « فاسيليسيا » (عايدة حسن اسماعيل) صاحبة البيت وقد ارتمت فوق جثة زوجها « كستليوف » (عبد الله على) ، وقد وقف « ساتين » (سامى منير) و « لوز » (حسين جـابر) و « ناستيا » (فكرية سلطان) يشهدان ما يجرى امامهما فى ذهول قرب نهاية الفصل الثالث . ونلاحظ هنا ان المخرج قد تصرف فى الحركة المسرحية كما رسمها المؤلف ، فبدلا من أن يصرع « كستليوف » فى جانب من المسرح بحيث لا يـرى المشاهدون الا نصف جثته ، جعلها المخرج تتوسط المسرح ، وكان موفقا فى هذا التعديل اذ أن الحركة والاحاديث تدور كلها فى هذا الجزء من المسرحية حول مقتل « كستليوف » .

اطلت فى الاستشهاد بحـديث ستانسلافسكى ليدرك القارىء مدى الصعوبات التى واجهته وهو المخرج الكبير الرائد فى اخراج هذه المسرحية التى نقلت الى المسرح لأول مرة أجواء وشخصيات لم يخبرها وهو الروسى الأصيل الذى قضى كل حياته فى روسيا ، فما بالك بمخرجنا المصرى الشـاب كمال عيد وممثلينا السكندريين الأيفاع ، لا شـك أن الصعوبات التى واجهتهم كانت أقسى وأمر . اما بالنسبة لكمال عيد فمما يسر عليه تخطى العقبات دراسته الجادة للمسرح فى المجر اربع سنوات كاملة وتخصصه بصفة خاصة فى مسرح البلادالاشتراكية، مسرح جوركى وتشيخوف وأوسترفسكى وغيرهم من رواد المسرح فى هذا الجزء من العالم ، وهـو المخرج الوحيد فى بلادنا الذى تخصص فى هـذا المسرح ، وتعمق فى فهم أسلوب رائد المسرح الروسى كونستانتين ستانسلافسكى فى الأداء المسرحى الذى يعتمد على فهم الممثـل لأعماق الشخصية المسرحية، والتعبير عن انفعالاتها الداخلية بلا تهويل ولا مبالغة. فاذا أضفنا الى ذلك أنه شهد مسرحية « الحضيض » بالذات أكثر من مرة باللغتين المجرية والروسية ، وشهد مسرح الفن على وجه التحديد ـ الذى يحمل اسم جوركى الآن ـ وهـو يؤدى المسرحية ، ادركنا بعض العناصر التى اسهمت فى نجاح اخراجه للمسرحية على النحو الذى أشاد به كل من كتبوا عنها . أما بقية العناصر فتتمثل فى الجهد الكبير الذى بذله فى تفهم النص ودراسـته وفى تدريب الممثلين تدريبا علميا منظمـــا ثلاث ساعات يوميا لمدة جاوزت الشهرين .

واذا كان كمال عيد قد أفاد كثيرا من دراسته فى الخارج ومن شهوده للمسرحية ، فساعده ذلك على تحديد الاطار العام للديكور والملابس والحركة المسرحية ، واضفاء الجو الروسى المحلى على ذلك كله ، فقد تحرر مع ذلك من كل ما رآه فى كثير من المواقف وفى استخلاص مفهومه الخاص للمسرحية على النحو الذى وضحه فى مقاله المنشور فى عدد سبتمبر من « المجلة » .

وكان توفيقه الأكبر فى استخدام الاضاءة الموحية بالجو دون اسراف أو استعراض ، وفى تحريك الممثلين بشكل عام ، وبصفة خاصة فى ختام الفصل الثالث حين احتشد المسرح بكل الشخصيات مضافا اليهم عدد غير قليل من النكرات المسرحية ، فقد اندفع الجميع الى المسرح فى حركة عراك صـاخبة عنيفة أجيد رسمها وتحديد ملامحها بصورة رائعة حقا دفعت التصفيق الحـاد الى أيدى المتفرجين ، ولعل هذه أول مرة أشهد الجمهور فى أحد مسارحنا يصفق للحركة المسرحيـــة ، لذلك لم ادهش حين أخبرنى كمال ان ضبط هــذا الجزء من الحركة استغرق منه ومن الممثلين عمل ثلاثة أيام متوالية . غير أننا لاحظنا أن ايقاع الحركة والالقاء قد أبطأ بعد هذا المشهد الصاخب بصورة غير عادية ، كمـا تأخر اسدال الستار عن موعده المعقول ، ففقـدت خاتمة الفصل جانبا من قوتها الحركية الممتازة ذات الأثر القوى فى نفوس المتفرجين .

وعلى العكس من ذلك كان البطء فى ايقاع الالقاء فى ختام الفصل الأول جميلا وشاعريا فى الموقف الثنائى بين « لوقا » و « آنا » حيث استخدمت أضواء شاحبة وموسيقى حالمة زادت من شـاعرية الموقف وقوته .

واذا كان البطء فى ايقاع الحركة فى الفصلين الأول والرابع مقصودا للايحاء بكسل هذه المجموعة التعسة من البشر وتعطلها وضياعها ، فقـد أسرف المخرج فى هذا البطء بعض الشىء ، وبدا ذلك بصفة خاصة فى الفصل الرابع لضعفه من الناحية المسرحية الذى أشرنا اليه من قبل .

ومن أهم التوفيقات التى حققها المخرج الأسلوب المبتكر الذى قدم به المنولوج الطويل الذى ألقـاه « ساتين » فى هذا الفصل الأخير حيث يقول :

« الانسان ـ هذه هى الحقيقة . ما هو الانسان ؟ انه ليس أنت ولا أنا ولا هم .. لا ، انه أنت ، وأنا ، وهم ، والعجوز ، ونابليون ، ومحمد ، الكل فى واحد (يخطط بيديه فى الهواء شكل انسان) افهم أنت ؟ انه شىء هائل ! فيه كل البدايات وكل النهايات . كل شىء موجود فى الانسان ، وكل شىء موجود من أجل الانسان . لا موجود الا الانسان ، وكل ما عداه فمن صنع يديه وعقله . الانسان ! ما أروعه !.. »

وهنا توقف الممثل عن الالقاء لترتفع فى جـو المسرح من ميكروفون خفى أصوات عديدة مختلفـة الطبقات تردد كلمة « الانسان » فى اعتزاز وكبرياء وفى تناسق صـوتى بديع يبعث القشعريرة فى النفس ، ثم تصمت فجأة ليواصل الممثل حديثـه قائلا :

« فى اسمه رنة زهو عجيبـة ! الانسان ! يجب أن نحترم الانسان لا أن نشفق عليه أو نحط من قدره .. »

ولا آخذ على المخرج بعد ذلك الا تلك الرسـوم التى أضاءها فى خلفية الديكور فى مستهل المسرحية

ليرمز بها الى عبودية سكان القبو واستغلال المجتمع الرأسمالي لهم ، فمثل هذا الأسلوب لا ينسجم مع ديكور واقعي اهتم بابراز ادق التفاصيل ، كما أنه ليس من السهل على متفرج خالي الذهن عن موضوع المسرحية أن يستوعب هذه الرسوم ويدرك مدلولاتها وهي تختفي من أمامه بمثل هذه السرعة . واذا كان من أهم ما يؤخذ على مسرح جوركي ، وعلى فنه بشكل عام ، أنه مباشر أكثر من اللازم في الدعوة لأفكاره السياسية الثورية ، فان مثل هذا العلاج يزيد من ابراز هذا العيب ، وكأنه يضع النقط فوق حروف وضعت عليها النقط من قبل ، ربما أكثر من مرة .

ولعل المخرج قد قصر بعض الشيء في ابراز عنصر الفكاهة في بعض أجزاء المسرحية ، حين أسرع بايقاع الحوار في مواضع كان ينبغي ان يبطىء فيه ليتيح للجمهور فرصة تذوق النكتة في العبارة أو في الموقف . ولم يتغلب على هذا العيب سوى « وحيد سيف » في أدائه لدور « اليوشكا » ، حتى وقع في النقيض الآخر فأسرف ومال الى التهريج ، ولو حقق نوعا من التوازن في أدائه للدور لكان نجاحه أكبر وأقرب للقيم الفنية السليمة .

وفي رأيي أن اختيار « عبد الله علي » لدور « كستيلوف » صاحب المنزل الجشع الجبان ، لم يحالفه التوفيق اذ الأقرب لملامح الشخصية أن يكون صاحبها سمينا مكتنزا حاد الصوت ، وليس نحيلا أجش الصوت كعبد الله على الذي بذل مع ذلك جهدا طيبا في تقمص الشخصية وادائها ، وليس العيب هنا عيب الممثل بل عيب اختياره ، ولعل المخرج لم يجد بين يديه سواه لهذا الدور نظرا لقلة عدد أفراد الفرقة الجديدة .

وقد ساعد على نجاح المسرحية الديكور الواقعي الذي صممته لطيفة صالح ونفذه عبد الله العيوطي باقتدار واضح وبخاصة في منظر القبو حيث نجحت الألوان الكابية والاضاءة الخافتة مع انخفاض السقف وازدحام المكان ، في خلق جو خانق كئيب هو ما اراده المؤلف بالضبط .

ويبدو ان الملابس التي ارتداها الممثلون قد اختيرت من مخازن دار الأوبرا ، وكان المفروض أن تصمم وتنفذ خصيصا لهذا العمل المسرحي الكبير حتى تكتمل كل عناصر نجاحه ، وليس معنى هذا انها كانت سيئة أو ناشزة ، كل ما في الأمر أنها كانت في حالة جيدة أكثر من اللازم وكان المفروض أن تغلب عليها الرقع والتمزقات . ووضح هذا العيب بصفة خاصة في حلة البارون «الفراك» الجديدة وقبعته العالية ، مع ان المفروض أنه كان بارونا من زمن بعيد ، وهو الآن يرتدي ملابس مهلهلة كبقية سكان القبو لا سترة سهرة وقبعة عالية . والشيء نفسه يمكن ان يقال بالنسبة للقميص الأزرق الانيق الذي يرتديه « فاسيلي » اللص ، ثم ذلك « الأكورديون » الثمين الغالي الذي لم يجدوا سواه ليمسك به الاسكافي المعدم أليوشكا كان هو الآخر نغمة ناشزة الى أبعد حد على جو القبو الحقير العفن . وينبغي بعد ذلك ان نذكر الموسيقى التصويرية التي اختارها الموسيقي المعروف عزيز الشوان بعناية واضحة وفهم من بين تراث الموسيقيين الروس ، فقد كان لها دورها في اضفاء الجو النفسي والبيئي المناسب على المسرحية .

* * *

وكذلك الأغاني القصيرة التي نظمها الشاعر السكندري الواعي أحمد فؤاد قاعود ، ولحنها اسماعيل صديق شيخ ملحني الاسكندرية بتجاوب كامل مع روح النص ، ومع مراعاة عجز أصوات الممثلين العادية غير المدربة على أداء أي نغمة صعبة فقد كان لهذه الأغاني دورها في انجاح هذا العمل المسرحي المتكامل .

ولا ابالغ او اجامل اذا قلت أن جميع الممثلين قد أدوا أدوارهم بفهم واقتدار واضح لم يدع لأحد فرصة للشك في مواهبهم وحسن استعدادهم ، وبأنهم جديرون بأن يحملوا لواء الفن المسرحي في ثغرنا الحبيب .

كان سامي منير عظيما في دور « ساتين » الناطق بلسان جوركي وأفكاره وبخاصة في الفصل الرابع . لقد اعترف ستانسلافسكي نفسه بفشله في اداء هذا الدور في أول الأمر حين بدأ يمثل :

« لا الدور نفسه ولكن نتيجته أقصد وجهة نظر جوركي .. أفكاره .. والانجيل الذي كان يبشر به . لقد بالغت في تمثيل الرومانسية .. واظهار الاشجان المحركة لعواطف الجمهور .. والالقاء الحماسي المؤثر .. وذلك كله بطريقة مصطنعة مفضوحة .. » (1)

أذكر هذا ليدرك سامي منير صعوبة الدور الذي يؤديه والمزالق التي يمكن أن ينجرف اليها أثناء أدائه له ، والتي لا أستطيع أن أزعم أنه نجا منها تماما في

---

(1) « حياتي في الفن » ص ١٩٤ .

ليلة الافتتاح ، ويخيل الى اداءه للدور فى حاجة الى المزيد من اللذع فى السخرية والمرارة المستهترة فى القاء نكاته وتعليقاته ، وارجو كذلك لو خفف الماكيير من كمية الشعر الأصفر التى غطى بها راسه ولحيته حتى كادت تخفى معالم وجهه بصورة عاقته عن التعبير بقسماته عن انفعالاته وأشجانه بوضوح .

ووفق فؤاد فهمى فى دور الحاج « لوقا » بصورة دفعت بعض الزملاء الى مقارنته شكلا ومقدرة بممثلنا الكبير الراسخ « حسن البارودى » ، وليس بعد هذا من ثناء ، وقام فؤاد المليجى بدور « فاسيلى » اللص وهو اكثر شخصيات المسرحية قوة وحيوية ، ونجح فى تفهم أبعادها ، ولم يعب أداءه الا مبالغة فى الانفعال فى مواقف قليلة ، ونغمة حزن غشت صوته فى مواقف أخرى غير قليلة بلا مبرر واضح .

أما « مدحت مرسى » فى دور الممثل فقد وضح ثبات قدمه وقدرته الفنية الممتازة ولم يعب أداءه سوى بطء ايقاع الالقاء بصورة مبالغ فيها ، وحالف التوفيق كل من أحمد فايق فى دور « البارون » ووديع غالى فى دور « مدفديف » الشرطى خفيف الظل ، وأحمد عسر فى دور « كلستش » الحداد الجاف الطباع ، ومكرم عبده فى دور « حسن التترى » المسلم ، وحسين جابر فى « لوز » ، وكذلك خميس عبيد فى دور « بوبنوف » ، وان كان الأخير قد استخدم طبقة صوتية غريبة ارهقته وارهقت الجمهور معه فى محاولة تبين كلماته .

***

ومن العناصر النسائية تفوقت سميرة عبد العزيز فى دور « آنا » الزوجة المريضة المحتضرة ، وادته فى اقناع كامل ، وكذلك عايدة حسن اسماعيل فى دور صاحبة المنزل الشرسة العاتية ، وقد وفقت الى طبقة صوتية خشنة تنم عن طبيعة الشخصية المتفجرة بالشر والحسية ، واستطاعت ان تتحرك على المسرح بخيلاء واعتزاز لا تكلف فيهما ، ونجحت الى حد بعيد كل من سهير برعى فى دور « كفاشنيا » ، وفاطمة تمام فى دور « ناتاشا » ، وبدرجة أقل فكرية سلطان فى دور « ناستيا » ربما لصعوبة الدور وعدم ملاءمته لطبيعتها .

ويقتضينى واجب الانصاف أن اقرر أن هذه الملاحظات كلها سجلتها بعد مشاهدتى للعرض الأول للمسرحية ، واعتقد ان كثيرا منها قد أصبح غير ذى موضوع بعد تكرار العرض وزيادة اندماج كل ممثل فى دوره .

ولعل أكبر تقدير أستطيع أن أقدمه لمخرج المسرحية وممثليها ، أن أعترف لهم — صادقا — وانا مترجمها الذى قرأها وكتبها مرات عدة حتى كاد يحفظها عن ظهر قلب ، أنى قد اكتشفت أثناء مشاهدتى للمسرحية أشياء كثيرة لم اكن فهمتها من قبل ونفذت الى أبعاد فيها لم اكن لأحسها لولا اخلاصهم جميعا فى اداء ادوارهم واعطائهم من نفوسهم ما جسدها على المسرح فى سيمفونية من الأداء التمثيلى المنسجم يقودها مايسترو شاب لم يظهر على المسرح اسمه « كمال عيد » .

***

وبعد .. فان النجاح الكبير الذى حققته فرقة الاسكندرية المسرحية سواء فى هذه المسرحية أو فى سابقتها « القطر فات » ليفرض على كل فرد من أفرادها ومن أعضاء مجلس ادارتها ، أن يعمل بكل طاقاته على استمرار هذا النجاح ، وعلى مؤسسة المسرح والموسيقى ومحافظة الاسكندرية أن تتعاونا فى تدعيم الفرقة وتزويدها بالامكانيات الفنية والمادية التى تكفل استمرارها وازدهارها . ومن الخير أن توضع لها من الآن خطط طويلة الأمد تكفل تفرغ افرادها ، وتخصص فريق منهم ، أو من غيرهم من أبناء الاسكندرية فى الاخراج والديكور وفنية المسرح ، سواء عن طريق البعثات الداخلية الى القاهرة ، أو الخارجية الى أوربا وأمريكا ، ولنبدأ بأن يصحب كل مخرج قاهرى مساعد من أعضاء الفرقة ، والشىء نفسه نطبقه مع مهندسى الديكور والاضاءة ، حتى يأتى وقت تستكمل فيه الفرقة كل عناصرها من أبناء الاسكندرية . ويبقى بعد ذلك أن تتشكل للفرقة لجنة قراءة من كبار أدباء المدينة وأساتذة جامعتها ، وتعلن عن مسابقات للتأليف المسرحى بين أبناء الثغر . فبذلك تصبح الفرقة الوليدة مركز حركة فنية جادة فى الاسكندرية نرجو أن تتلوها خطوات وخطوات تعيد للمدينة العريقة غابر مجدها العلمى والفنى .



بقلم : الدكتور محمد محمود غالى

نود أن نحدث القارىء اليوم فى موضوع لا شك أنه يطرأ على ذهنه احيانا ، موضوع الحياة والكائن الحى والانسان ، ولست متخصصا فى هذا الباب ولكنى اطلعت اخيرا على بعض الكتب فيه وآخرها كتاب « اصل الحياة » لمؤلفه « اوبريان » عضو الاكاديمية ، ولعل اهم من الاطلاع على الكتب ومتابعة البحوث مايجول بخاطر الانسان • كيف نشأت ومن اين جاءت، من اى العوالم اتينا الى هذه الدنيا والى اى المصائر نحن سائرون •

اننا نودع كل يوم اصدقاء أعزاء يرحلون عنا الى مسافات بعيدة وهم احياء ، ونودع اعزاء آخرين يرحلون عن هذه الدنيا الى العالم الآخر •

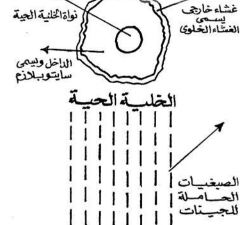
ترى الى اين ذهب هؤلاء ، وماهو الفارق بين المادة الحية والمادة عديمة الحياة ؟ واطالع وأطالع ولا اهتدى ، وامر على كلام العلماء ومن هم ارسخ منى فى المعرفة فلا اجد جوابا شافيا •

واتامل من جديد فى محيط هذه الدنيا فاذكر العباقرة الذين تعلمنا منهم مالا نتعلمه من غيرهم ، فاذكر مدام كورى التى كتبت عنها فى المجلة ،والتى دخلت جائزة نوبل منزلها خمس مرات ، واتامل « نيلزبور » ، الذى قال عنه اينشتاين انه اعلا سمفونية خطتها البشرية ، بل واتامل اينشتاين نفسه ، اتامل هذا الخلق فاخالف الطبيعيين الذين يجعلوننا والقردة خلقا واحدا ، واخالفهم فى عميق ضميرى فى ذلك ، واشعر أننى فى هذه المخالفة قد اسقط سقطة علمية ، فقد لا يوافقنى على رايى هذا غالبية العلماء المعاصرين ، ولكن ماذا تريد منى وقد رايتهم بنفسى وطالعت الكثير من اعمالهم الخالدة ، مما جعلنى أتامل الحياة أعمق ما تاملتها عند مشاهدتى مثلا للسرك للسباع والفيلة والنمور والقردة •

واعيد القول والتامل ترى ماهو الكائن الحى ؟ وهل يستطيع الانسان ان يوجد كائنا حيا ولو فى ادنى المخلوقات ـ الفطريات مثلا ويقولون هذا حدث ولكن لم تتم حياته ـ وقد طالعنا فى الصحف حديثا أن احد العلماء السوفييت حصل على كائنات حية من مواد غير حية ، ولكنه كان حذرا عندما أعلن ذلك اذ وصف ماحصل عليه بانها تكوينات تشبه الحياة ـ والآن لنتساءل ونعود الى موضوع الحياة ونشأتها ففى كل الازمان ومختلف الثقافات نظروا الى موضوع الحياة واصلها نظرات مختلفة وهناك معسكران فلسفيان اختلفا فى تعريف عالمين : عالم المادة الحية وعالم المادة عديمة الحياة ، والواقع أنه اذا كانت الحياة والكائن الحى من صميم المادة والمادة فقط فانه يجب ان نستطيع معرفة قوانينها وروابطها ووسائل تغييرها وبالاحرى ايجادها ، وهكذا يفهم الماديون ان طبيعة الحياة كطبيعة المادة والظواهر الطبيعية التى نعرفها ، ولا يحتاج الامر عندهم الى الاعتراف بخالق لها ، وان الحياة ماهى الا شكل خاص من وجود المادة وان اصلها وتحولها محكوم فى نظرهم بقوانين خاصة ومفهومة •

اما اذا كانت الحياة قد خلقت بروح خالدة وان قوانينها غير معروفة فاننا سنظل ابد الدهر عاجزين عن معرفة كنهها ، وغير قادرين على خلقها ، وهكذا فكر هذا الفريق أنها ظاهرة تختلف عن باقى الظواهر الطبيعية أو البيولوجية المعروفة . وهى ظاهرة لشىء خفى روحانى لا يمت للمادة بصلة ، واطلقوا على هذا الشىء الخفى الروح ، وهذا الراى هو اساس جميع الديانات رغم مابينها من خلاف ، واساس الفكرة فيه ان هناك كائنا اعلا هو الله ، وانه نفخ روحا فى المادة الصماء هى الروح الموجودة فى كل كائن حى ، بحيث اذا تركت الروح الجسد فانها لا تترك وراءها شيئا بل غلافا ماديا لا حياة فيه ، والروح عند هذا الفريق هى من عند الله ، وهى تعبير له ، بحيث لا يمكن للانسان معرفة كنهها ولا يستطيع خلقها •

وتجمع الدراسات البيولوجية سلسلة علمية طويلة تحمل فى طياتها التعرف على أصل الحياة ، وسنبين كيف أن هذه السلسلة العلمية التى تبدو فى ظاهرها مقنعة لا تقوم فى باطنها دليلا نهائيا على انها صحيحة •



الكروموزومات واسمها بالعربية الصبغيات وهى الحاملة للجينات

ولأبادر بذكر هذه التطورات العلمية ليعلم القارىء أن أنسانا ما لم يعرف بعد بالطريق العلمى نشاة الحياة وانما أتابع مع القارىء هذه السلسلة لا مقتنعا بمايقوله البيولوجيون والطبيعيون انما لمجرد شرح دعاوى تبدو مقنعة وهى غير مقنعة ، وغرضى من ذلك الا يقع القارىء فى اخطائها وانى فى سبيل ذلك سوف لا ارتكز على الوسائل الدينية وانما أتبع المنطق السليم .

ولنستعرض الآن آراء هذه المدرسة المادية :

يقولون ان جميع الكائنات الحية تنسل كائنات اخرى من جنسها فالمراة تنسل طفلا ، والفرخة تعطى كتكوتا ، وكذلك الاسماك والنباتات التى تعطى نباتات هى من بذور نباتات من فصائلها .

وهذه القطة الجميلة زرقاء العينين طويلة الفراء الاليفة التى اجبرتنا على اقتنائها اتت بلا شك من قطة جميلة تشبهها ، ونحن لا نعترض على ذلك فى شىء ، ويقولون ان الكثير من الكائنات تطورت من كائنات غيرها ، وهم يطعنون فريق الروحانيين الذين يعتقدون ان كل جنس من هذه المخلوقات قد وجد على حدة ، ويجدون منفذا للحط من فريق الروحانيين الذين يدينون بالتوراة ويعتقدون ان الدنيا خلقت فى ستة ايام . ويمعنون فى السخرية بهذه العقيدة بذكر أن الله خلق النباتات فى اليوم الثالث ، وخلق الدجاج والسمك فى اليوم الخامس ، وخلق الحيوان والانسان فى اليوم السادس . ويقولون ان هذا الخطا كان نتيجة لعقائد اسلافنا الغابرة والتى لم يبنونها على اساس والتى كان عمادها الجهل .

***

ويذكرون ان امثلة هذا الجهل عديدة ، ولعل ابرزها بعد قضية الستة ايام انه لقرون عديدة ظن الناس ان الارض مسطحة وانها لا تتحرك وان الشمس هى التى تدور حولها .

ثم يذكرون ان هذه الملاحظات السريعة والغير المدروسة جعلت الانسان يعتقد ان الحشرات والديدان التى نراها فى الاوساخ تنشا فجاة ومن تلقاء ذاتها ، وانها ليست وليدة لبويضات تركها غيرها ، بل جعلته يعتقد أن الاسماك والجرذان تنشا بدورها تلقائيا فى الاسبخة والفضلات ، وظل الانسان الى عهد قريب ينظر الى هذه المخلوقات وامثالها انها تنشا دون اصل لها ، واستمرت هذه العقيدة التى نشات منذ عهد بعيد والتى نراها فى التعاليم القديمة فى الهند وبابل ومصر ، وقد تحدثت كلها عن وجود تلقائى لكثير من هذه المخلوقات للديدان والذباب والضفادع ـ حتى التماسيح ظن القدماء انها توجد تلقائيا فى رواسب النيل .

ودخلت هذه الاسطورة الخاطئة فى دياناتهم وتعاليمهم حتى كانت تعاليم افلاطون ثم ارستطاليس الذى ذكر ان الجسم ماهو الا اطار للروح وان الروح موجودة فى كل الكائنات الحية .

وانك لترى هذا الخطا من الوجود التلقائى يتجدد من جديد عند المسيحيين وبعد الاغريق فى مثل تعاليم القديس « بازل » والقديس « اوجستان » اللذين يشرحان وجود كثير من المخلوقات بطريقة مفاجئة spontaneous

واستمر العالم كله يتقيد بالتوراة والانجيل اكثر مما يتقيد بالملاحظات العلمية والنتائج المعملية وهى التى اثبتت ان هذه الديدان وغيرها انما وجدت نتيجة لبويضات انواع من الذباب فى الروث والاوساخ ، وانها تتحول بدورها الى ذباب يعيش لينتج بيضه الذى ينشا عنه الديدان التى تتحول بدورها الى ذباب من جديد .

وتسربت الى أوروبا المسيحية معلومات فى الرياضيات والفلك والطب من العلماء الاسلاميين ومن الشرق لم تكن كافية لتصحح الاوضاع العلمية ، ويقول الماديون فى مؤلفاتهم الحديثة انه رغم ذلك قد عم الجهل وكثر الجهال حتى ان القديس توماس وامثاله ذكر فى تعاليمه التى نشرها ان المخلوقات الدنيا ليست من خلق الله وانما من فعل الشيطان ـ وانتشر السحر وكثرت اعمال السحرة وعمت الخزعبلات ، واعتقدت طائفة من الناس ان هؤلاء السحرة يخلقون الجرذان فى المزارع لنشر الامراض الوبائية التى تهلك المحاصيل .

***

وانك لتجد فى بحوث وكتب العلماء الماديين أمثلة كثيرة من هذا النوع الذى قدمناه للحط من عقائد الروحانيين ولكنها لا تدخل فى باب الجدل الذى نحن بصدده ولا تمت بصلة لاثبات حقيقة المادة بلا حياة ، وانها والمادة الحية شىء واحد، ولهم فى ذلك قصص طويلة وكلها قصص صحيحة وممتعة ، ولكنى اكرر أنها لا تدخل فى لب الموضوع ، فيذكرون مثلا أن فى مؤلفات ديمترى أسقف مدينة « روستوف » فى عهد بطرس الاكبر فى روسيا أن هذه الاسقف الذى له منزله فى ذلك الزمان ذكر ما هو اسخف من كل ما تقدم ، ذلك انه عندما اخذ سيدنا نوح فى مركبه الانسان والحيوان والطير لينجو بهم من الطوفان الذى عم الارض لم ياخذ معه الجرذان والعقارب والبعوض والذباب وامثال هذه المخلوقات الضارة. وهذه قضى عليها خلال الفيضان . ولكن اكثرها عاد من جديد على الارض ، ويذكر فى تعاليمه أن هذا من فعل الشيطان .

وانهارت العقيدة فى امكان وجود مخلوقات من نفسها غير متسلسلة من غيرها ، واثبت العلم أن كل مخلوق يوجد من غيره ، وثبت ذلك بطريقة قاطعة حتى فى أدق المخلوقات التى لا يمكن أن ترى بالعين المجردة .

وجاء دارون فى انجلترا وبيفون فى فرنسا وكوفالفسكى فى روسيا فى القرن التاسع عشر بثورة كبرى فى هذا الباب ،ذلك أن النباتات الراقية (العليا) فى التركيب والحيوان بما فيه الانسان لم تظهر على الارض من تلقاء نفسها ، ولم تظهر دفعة واحدة ، ولكنها كانت نتيجة لتطور نباتات وكائنات حيوانية اقل منها فى التعقيد ، وبدراسة البقايا المتحجرة الدفينة فى باطن الارض اتضح للعلماء أن سكان هذا الكوكب يختلفون فيما مضى وفى زمن سحيق عن سكان اليوم ، وهكذا الى ان نصل الى المخلوقات الدنيا والى احط أنواع الكائنات .

على أن خلفاء دارون امثال مندل ومورجان فى آمريكا عادوا من جديد الى فكرة نشاة الحياة فجاة وبطريقة تلقائية وبالمصادفة، وذلك بارجاع الصفات الوراثية الى الجينات المحمولة على الصبغيات (الكروموزومات) فى الخلية الحية .

ولابد لى فى هذا المقام أن آشرح للقارىء فى بضعة سطور قليلة تركيب الخلية الحية كما يقررها العلماء المحدثون ، فهى كما فى الشكل تتركب من نواة وسطى يحيطها غشاء خارجى يسمى الغشاء الخلوى ، وبين نواة الخلية وهذا الغشاء يوجد « السايتوبلازم » ، وفى نواة الخلية توجد خطوط رفيعة متوازية لا ترى بالعين المجردة يسمونها « الكروموزومات » وقد اطلقوا على هذه الكلمة فى العربية « الصبغيات » . وهذه الصبغيات هى التى تحمل الجينات التى فيها الصفات الوراثية للانسان والحيوان والنبات .

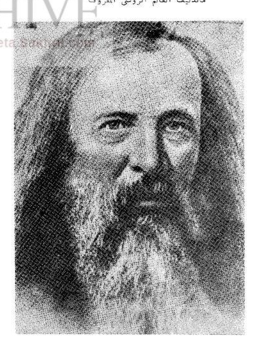
ولقد ذكر هذان العالمان وغيرهم أن الحياة وجدت فى هذه الجينات فجاة بعمل مجهول للعلماء ، وأن ذلك كان مجرد مصادفة سعيدة لم تحدث فى الخليقة وانما حدثت على الارض .

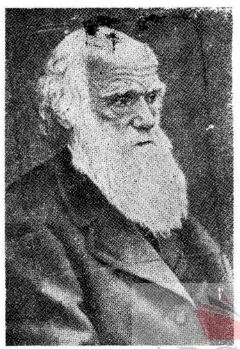
وعندى أن المنطق السليم يرفض عدم حدوثها فى أجواء أخرى من الكون الفسيح ، والمنطق السليم يجبرنا على اعتبار ذلك خروجا على الموضــوع الذى نحن بصــدده ، وفشــل علمى فى التعرف على أصل الحياة .

***

واذا تابعنا بحوث الماديين الذين لا يؤمنون بالروح وخالقها نجد انهم يحاولون من جديد العثــور على مخرج من هــذه الازمة ، فيقولون ان المادة لم تبق ولن تبقى على حــال من السكون ، وأنها تتطور من مرتبة الى مرتبة أعلا منها ، وعندما وصلت الى أوج هذه المراتب اكتسبت المادة صفات جــديدة منها صفة الحياة ، وما الحياة عندهم الا سلم من هــذه السلالم الطويلة والتطورات المتتابعة ، وعند ظنى هذا كلام أجوف فحركة المادة الصماء سواء فى المادة الحية أو المادة عديمة الحياة ، وهى حركة البروتونات والنيــوترونات داخل نواة الذرة ، وحركة الالكترونات حول نواة الذرة هى حركة طبيعية معروفة اليوم ومدروسة الى أقصى حــدود المعرفــة والدراســة ــ وحركــة « الكولويد » أى الجسيمات المعلقة كالجسيمات الرفيعة جدا فى طمى النيل مدروسة ومعروفة اليوم بدورها الى درجة عليا من المعرفة ، فأى حركة يقصدون ، وماهى هذه الحركة وهذا التطور الذى أوجد الحياة والكائن الحى والانسان على الخصوص وعلى أية حال فهذا كلام لا يقنعنا لحل هذا اللغز العميــق والوقوف بأصل الحياة على أرض صلبة ، ولقد أيقن القارىء معى أنهحتى بوصول العلم الى حقيقةالخلية الحيةوالىتفصيلها الى صبغيات وجينات انتهى فى آخر الامــر الى أن الصفات الوراثية وجدت على هذه الجينات بطريق المصادفة وبالمصادفة السعيدة ، كما يصفونها ، حتى فى هذا لم يستطيعوا معرفة الاصل فى الحياة . وكما يقولون فى الامثال « وفسر المــاء بعد الجهد بالماء »

مانديليف العالم الروسى المعروف





دارون .. العالم الانجليزى صاحب مذهب النشوء والارتقاء

ولننتقل الآن الى عرض أقرب الى منطق العلوم الذى اعتدناه ، ولو أنــه من جديد لا يشفى غليلا ، ولا ينهى هذه المسألة العويصة ، وانما هى محاولة جديدة لايجاد مخرج لنشاة الحياة وانما نجد هذه المحاولة عند كثير من الباحثين ومنهم العالم تيميريازف وتتلخص آراؤه فى بحث نشره سنة ١٩١٢ أنالحياة كغيرها من الظواهر الطبيعية قد تمتخلال الانتقال من الموادغير العضوية الى تكوين المواد العضوية .

وفى كتابات كوماروف يتكلم عن أصل النبــات باعتباره من الكائنات الحية ، ويذكر أن النظرية العلمية الوحيدة المقبولة فى تعليل أصل الحياة أنها كانت احدى الحالات المتعاقبة فى تطور المادة فى المركبات الكربونية للنيتروجين .

وانني ما زلت أرى أنه لا نظريــة « تيميريازف ولا نظريــة « كوماروف » ليقنعانى فى أننا وصلنا بهذه البحــوث الى سر الحياة والى الاصل فيها .

● تغلغل فكرة نشأة الاحياء من المواد العضوية ونشأة المواد العضوية من الاحياء :

نعلم أن أجســام الحيوان والنبات بل والميكروبات مركبة الى حدكبير من المواد العضوية ، وبدونها لا يجوز لنا أن نفكر فى الحياة ، وهكذا اتجه الفكير الى أن المواد العضوية لا بد وأن تكون الاصــل فى الحياة ، وتختلف هذه المواد العضوية عن غيرها من المواد ، وأول ما نلاحظه ان الكربون عنصر أساسى فيها ، وهذا واضح دون اللجوء الى العلوم الكيميائية أو معرفة عميقة لها ، اذ أننا اذا سخنا المواد الحيوانيــة والنباتية الى درجة عالية فانها تتفحم ، بل انها تحترق فى الهواء وتتحول الى كاربون ، بينما لو عمــدنا الى تسـخين الحجارة والزجاج والمعادن فانها لا تتحول الى كاربون مهما أطلنا فترة التسخين .

وفى المواد العضوية نرى الكربون يتحد مع عناصر أخرى كالهيدروجين والاكسجين وهما المكونان للماء، والنيتروجين وهو موجود فى الهواء ، كما يتحد مع الكبريت والفوسفور وبعض العناصر الاخرى .

وتختلف المواد العضوية من واحدة الى أخرى باختلاف هذه العناصر المتقدمة ، ويلاحظ أن الكربون يعتبر اساسا فيها جميعا ، وأبسط المواد العضوية هو الهيدروكاربون ، ويتكون من الكربون والهيدروجين ، ويلاحظ أن النفط كما نجده فى الطبيعة وفى أعماق الارض والمحيطات وكل مستحضراته البنزين والكيروسين وخلافه هو خليط من المواد الهيدروكاربونية السالفة الذكر .

ويحصل الكيميائيون بالوسائل الصناعية وبسهولة على مواد مختلفة من هذه المواد العضوية ، مواد نستخدمها فى حياتنا اليومية ومصدرها فى الاصل الكائنات الحية مثل السكر والدهنيات والزيوت ، وقد اتجه الكثير من العلماء فى دراساتهم حتى فى القرن الذى نعيش فيه الى أن المواد العضوية بدأ وجودها على الارض نتيجة لوجود الاحياء عليها ، مثال ذلك ان الفحم وغيره من مواد الوقود التى نستخرجها كل يوم كانت بسبب احياء ونباتات وجدت على الارض قبلنا ودفنت فى باطنها ومع مرور الزمن تكون هذا الفحم وغيره من مواد الوقود .

واعتقد الكثير من العلماء فى القرن الماضى والقرن الحالى أن جميع المواد العضوية الموجودة على الارض أصلها حيوانى او نباتى، وأنها تكونت بوسائل بيولوجية أى بمساعدة اعضاء حية ، وظلت هذه الفكرة عقبة كأداء فى تفسير أصل الحياة على الاقل فى حد تفكيرى ، وأصبح العالم فى نظرنا لا يهتدى الى رأى قاطع لانه لكى نفكر فى أصل الحياة لابد ان ننسبها الى وجود مواد عضوية ، ولكن هذه المواد لا تنتج الا من حياة سابقة لها ، ولكن من اين وجدت هذه الحياة السابقة ، وكيف تم لها الوجود ، لعل القارىء يدرك معنا كيف وقعنا من جديد مع العلماء الماديين هنا فى حلقة مفرغة ، وفى طريق من الجدل لا ينتهى .

***

هنا ترك الباحثون الماديون هذا الطريق المغلق واتجهوا الى طريق آخر ظنوا انه مفتوحا وانه يوصلهم الى معرفة سر الحياة بوسائلهم المادية ، وسنرى من جديد ان هذا الطريق الذى اتبعوه بدوره مغلقا ، وانهم لم يصلوا على الاقل على حد تفكيرى ، لتفسير علمى نهائى ،لا يدخلون فيه غير المادة والمادة فقط ، لتفسير نشأة الحياة .

وهم يقولون أن السبب فى دخولنا الطريق المغلق السابق هو اننا حصرنا ملاحظاتنا على الكوكب الذى نعيش فيه ، فاذا نظرنا الى غيره من كواكب المجموعة الشمسية ادركنا ان عددا منها يحتوى على مواد عضوية فى ظروف لا يوجد على سطحها أى نوع من أنواع الحياة .

ولعل القارىء يتساءل وكيف السبيل الى معرفة مثل هذه المواد وغيرها فى الكواكب ، فأذكره بأن الدراسات الطيفية التى نقوم بها ونحن على سطح الارض تسمح اليوم بطريق لا يقبل الجدل للتعرف على جو هذه الكواكب والتعرف على عناصر قشرتها، وقد ذكرنا ذلك بالتفصيل فى مقالنا فى « المجلة » عن « نيلزبور » العالم الدنمركى الذى توفى منذ عام .

بمعنى أن المواد العضوية موجودة دون ان تكون الكائنات الحية سببا لنشأتها ، ومن هذه المواد العضوية تواجدت هذه الكائنات ، وقد وجد الباحثون فعلا أن فى عدد من هذه الكواكب توجد المواد العضوية فى ظروف لا توجد فيها كائنات حية .

ويذهبون فى هذا الطريق الى ابعد من ذلك اذ انهم وجدوا بالوسائل الطيفية ذاتها الكربون فى النجوم بل الهيدروجين ومن المعلوم أن الحرارة فى النجوم تصل الى درجة عالية لا تسمح ببقاء أى كائن حى فيها، وقد وجدوا الكربون فى النجوم الزرقاء التى تصل درجة الحرارة فى سطحها الى حوالى عشرين الف درجة سنتيجراد ووجدوه فى حالة جسيمات او ذرات متناثرة ، كما وجدوا فى النجوم الصفراء المائلة الى البياض والتى تصل الحرارة فى سطحها الى ١٢ ألف درجة وجدوا الكربون والهيدروجين فى شكل مركب كاربوهيدروجينى ، كذلك وجدوا فى النجوم الصفراء كالشمس والتى تختلف الحرارة على سطحها من ٦٠٠٠ ، ٨٠٠٠ درجة مركبات كربونية اخرى غير التى ذكرناها ، ومثل هذه المركبات وجدت فى الشموس التى تتفاوت درجة الحرارة عند سطحها بين ٤٠٠٠ و ٢٠٠٠ درجة والتى تؤول فى النهاية الى الفناء والموت .

وتدل الدراسات الطيفية على أن الكربون موجود فى شمسنا فى حالة مركب هيدروجينى يطلق عليه الكيميائيون الميثان واصطلاحه الكيميائى (CH) ، كما امكن معرفة مركب اخر فى الشمس من الكربون والنيتروجين (CN) ، بل قد وجدوا فيها كربونا مركبا من ذرتين متحدتين من الكاربون (CR)

ونعيد القول أن الكربون موجود فى الشموس عالية الحرارة فى شكل ذرات متفرقة ، وموجود فى الشموس متوسطة الحرارة كشمسنا فى شكل مركبات متحدا مع عناصر اخرى .

ويعتبر العلماء أن دراسة كوكب المشترى اكبر كواكب مجموعتنا الشمسية (قدر الارض ١٥٣٠ مرة) موضوعا بالغ الاهمية لمعرفة أصل الحياة ، فقد وجد أن جو المشترى يحتوى على الامونياك والميثان ونعتقد انه يوجد على سطحه مركبات هيدروكاربونية أخرى فى حالة سائلة أو متجمدة نظرا لانخفاض درجة حرارة الكوكب التى تصل الى ١٣٥ درجة تحت الصفر ، ولابد أن نذكر أنه قد وجدت مركبات مشابهة لما ذكرناه فى أجواء كواكب أخرى من كواكب مجموعتنا الشمسية .

كل هذا يدل فى نظر معسكر العلماء الماديين على عدم ضرورة تعلق الحياة على المواد العضوية ، وان المواد العضوية يمكن ان تنشأ من غير الكائنات الحية ، ولكن السؤال الذى يحيرنى ومتى نشأت الحياة وكيف نشأت ؟ وماذا نستدل من كل هذه الدراسات المطولة ، وارى لزاما على أن أتمم هذا البحث فى غير الكواكب والشموس .

ودراسة النيازك التى تقع أحيانا على الارض تعد بدورها من الاهمية بمكان ، فهى عبارة عن مواد لا تمت الى أرضنا بأية صلة ، ويمكن اختبارها كيميائيا ومعدنيا داخل المعامل لنعرف من أى العناصر تتكون ، كما نعرف شكل هذا التكوين .

وتنقسم هذه النيازك الى وحدتين رئيستين : نيازك معدنية وبالاخص حديدية ، وتحتوى على ٩٠ ٪ حديد ، ٨ ٪ نيكل ونصف فى المائة كوبلت ـ ونيازك حجرية وتحتوى على ٢٥ ٪ فقط حديد وعلى عدد كبير من أكاسيد المعادن المختلفة كالمغنسيوم والاليمونيوم ، والكالسيوم والمنجانيز وخلافه ، ويوجد فيها الكربون والجرافيت والماس ، ولكن المهم فى هذه النيازك وجود المركبات الكاربونية مع المعادن « كاربيدات » Carbides

وفى سنة ١٨٥٧ وجدت كمية من المواد العضوية فى أحجار ذلك النيزك التى سقط بجوار « كابا » فى المجر ، وبتحليل تلك المواد العضوية وجدت جزيئات هيدروكاربونية محتوية على ذرات الكربون وذرات الهيدروجين ، وفى نيازك اخرى سقطت على الارض وجد مع الكربون ذرات الاكسجين وذرات الكبريت

واعتقد الكثير من العلماء أن مركبات الكربوهيدرات لايلزم لوجودها وجود حياة سابقة وأن المواد العضوية التى تكونت من الكربوهيدرات ومشتقاتها قد وجدت قبل وجود الكائن الحى ·

واعتقد الكثير من العلماء أن الكربيدات Carbides الحديدية بدورها والمركبة من معادن أخرى كانت متحدة مع الماء أو البخار الذى مازال موجودا فى الجو الارضى كما بين ذلك العالم الروسى الكبير مانديليف ، وأن هذا أدى الى وجود الهيدروكاربون، حتى أن هذا العالم الكبير ذهب الى أن أصل النفط ومشتقاته من الزيوت يرجع فى أصله الى الطريقة ذاتها ، ولكن الجيولوجيون رفضوا هذا الراى وأصروا على أن النفط كان نتيجة لتحلل الاجسام الحية ·

وقد علم ان تكوين الهيدروكاربون باتحاد الكربون والماء يمكن تكوينه بواسطة اى كيميائى ، وأن آراء الجيولوجيين وتجاربهم اليوم تدل على أن المواد العضوية يمكن ايجادها بواسطة الكاربايد والماء ، ويذهبون فى الراى الى أن وجود المواد العضوية مستقل عن وجود الحياة وحدث أكثر من هذا عندما اتحدت الكاربيدات والماء فيما مضى أكثر من اتحادهما اليوم .

وهكذا اقتنع كثرة العلماء على وجود المواد العضوية عندما لم يكن فى كوكبنا اى نوع من انواع الحياة ·

***

على أن الفلكيين المحدثين والعلماء الذونيين المعاصرين أمثال امبارتسيميان وشميت وغيرهما الذين درسوا تكوين النجوم ، وهى التى تكونت قبل ان تتكون الارض عرفوا باستخدام المنظار الكبير فى الماتا alma Ata على انه بصرف النظر عن وجود النجوم فى المجرة التى شمسنا احدى شموسها فان المادة فى الكون ليست مقصورة فقط على هذه البلايين من النجوم وتوابعها ، بل أن ثمة مادة أخرى بين الاجواء الفسيحة الموجودة بين هذه النجوم ـ مادة فى شكل غاز وجسيمات فى شكل غبار ، وأن هذه الغازات وذاك الغبار قد كونت مع الزمن الطويل سحبا كبيرة ، سحبا يمكن رؤيتها حتى بالعين المجردة ، وهى السحب التى اطلق عليها الاقدمون كلمة « زكايب الفحم » ولهذه السحب شكل الخيوط الرفيعة Fibrous structure وقد ذكر ذلك بوضوح العالم فاسنكوف عضو الاكاديمية الروسية ، ويذكر أن هذه الخيوط والغازات والغبار الكونى كانت الاصل فى تكوين النجوم التى تطورت فيما بعد الى شكلها الحالى ·

ومما هو جدير بالذكر أن الشموس مازالت محاطة بهذه المواد التى كانت السبب فى تكوينها ، ويقول شميت أن كواكب المجموعة الشمسية لم تكن جزءا من الشمس ، انما يعزى تكوين هذه الكواكب الى حدوث اقتراب سحابة كبرى من هذه السحب من الشمس ، وهذه السحابة مكونة من غبار Cold, pulverized, matter. وبفعل جاذبية الشمس ودورانها مع المجرة تكونت هذه الكواكب بجوارها ، ودارت حولها ، وسواء كانت هذه السحب من الغبار والغازات قد اقتربت من الشمس فكونت الكواكب التسعة للمجموعة الشمسية ام أن هذه الكواكب التسعة انفصلت من الشمس لاقتراب نجم كبير منها أحدث مدا على سطحها . فان المهم أنه فى دراسة هذا الغبار الكونى وجد العلماء فيه الهيدروجين والميثان ، بل وجدوا فى هذا الغبار بعض المواد الكربوهيدروجينية التى يعزون انها الاصل فى تكوين الحياة « بل وجدوا الامونياك والماء فى شكل بلورات ثلجية ·

وعلى ذلك فبصرف النظر كيف تكونت الارض ومن أين جاءت فان المواد العضوية قد ظهرت مع الارض خلال تكوينها ومولدها ، وقد اثبت فافورسكى وتلاميذه ان الكربوهايدروجين الذى ظهر على الارض كان متحدا بالماء ، وهو يشرح بعد ذلك اتحاد هذه العناصر بالاكسجين والازوت وتكوين الامونياك ووجود معظم الاملاح قبل وجود أى مخلوق على الارض .

وعلى ذلك ففكرة أن المواد العضوية ظهرت على الارض قبل ظهور المخلوقات الحية عليها اصبحت فكرة اصيلة يدين بها غالبية العلماء المعاصرين ،واستطيع ان ارى معهم هذا الراى ، ولكنها لا تمثل فى نظرى طريق قاطع فى معرفة اصل الحياة واصل الانسان على الخصوص ·

وبمثل هذا النوع من المتابعة يحاول العلماء المحدثون اثبات وجود البروتينات وبطرق مماثلة للتى اتبعوها فى شرح وجود المواد الكربوهيدروجينية ، وليس المجال فى الدخول فى تفاصيل ذلك الآن ·

***

من كل ما تقدم نرى آن الماديين يحاولون ايجاد سر الحياة ، ولكن بمسائل فرضية طويلة عندما نتاملها فى عمق نجد أنها لا تقوم دليلا على وجود الحياة من المادة ومن المادة فقط .

وعندما فطنوا الى وجود المواد العضوية فى الكواكب التى ليس بها حياة اليوم كالمشترى فانا نسألهم ومن الذى قال ان المشترى منذ خلقه كان عديم الحياة ـ انه عديم الحياة اليوم ، ولكن هل يمكن تحقيق مراحل تكوين المشترى ـ مولده وحالته السابقة وحالته حاليا ثم نهايته المحتومة ·

كذلك موضوع النيازك الا تكون اجزاء انفصلت من الكواكب يوما بما كان فى هذه الكواكب فى غابر الازمان من حياة وهذا قد يحدث للارض فنحن غير موقنين باستمرار الحياة عليها ، فقد تنتهى يوما بفعل الطبيعة أو بجهل الانسان ، فقد تقع يوما سلسلة انشطارية مجهولة لنا اليوم فى الاكسجين المحيط بالارض أو فى ماء المحيطات بعامل مجهول لنا حتى اليوم او قد يقع حادث اندماجى جديد كالذى حدث فى نظائر الهيدروجين ، ويكون فى عناصر أخرى فتنتهى الحياة كلها من على الارض ، وقد تنفصل بفعل الانفجارات الجبارة التى تحدث من مثل هذه التفاعلات اجزاء كبيرة من الارض فى شكل نيازك الى آخر الاحداث التى يمكن ان يذهب اليها الخيال ، ثم تسقط هذه الاجزاء الكربوهيدروجينية على اجزاء أخرى من هذا العالم الفسيح وقد يكون سقوطها فى عوالم بها احياء ، وستحتوى هذه الاجزاء على مواد عضوية هى بقايا اجسامنا واجسام احفادنا ، ويقول الاحياء التى تعثر عليها فى الكون الفسيح ان هذه المواد العضوية لم يكن مصدرها الحياة !

وفى كل هذا أنا لا أقيم الدليل على أن الحياة قد وجدت بسبب آخر غير التفاعل الكيميائى . ولا أدخل فى قدرة الخالق ولا ادخل فى اى باب من هذه الابواب لان هذا يكون مجرد لغط فى الكلام وشطط فى الحديث .

انما انا لا ادرى ولا اعرف ولا يمكننى أن اصدق قول الماديين من ان المادة الحية وجدت من المادة الصماء ـ انما أنا مدرك شيئا واحدا اكاد اثق منه ان الكون به مادة بدون حياة وبه مادة حية وان الفارق اكبر واجل من أن يتصوره العلماء داخل المعادلات والدوال والمتساويات أو يعرفوه داخل المعامل ·

وان هذه الكائنات الحية موجودة داخل هذا الكون المغلق على نفسه وفق تعبير اينشتاين وموجودة فى قشرة هذه الفقاعة التى تشبه فقاعة الصابون والتى ليس لنا أن نتصور مابخارجها او ما بداخلها ·

ثم دعنى أيها القارىء العزيز نفكر مرة اخرى فى هذه المجموعات البشرية الغريبة ·

نفكر فى القطار والطائرة وهؤلاء الغادون وهؤلاء الراحلون ـ نفكر فى السرك وقل معى عند التفكير فى هذه المجموعات كلها وفى غيرها اننا لا ندرى ·

ولا ندرى على الخصوص نشأة هذه الحياة ·

معرضـان ... عن:
اليمن والنوبة

بقلم : ج . موسكاتيلى

كان لابد لليمن ــ وهى حديث الناس فى المجال السياسى ــ وكان لابد للنوبة ــ وهى حديثهم فى المجال الاجتماعى ــ ان يجذب كل منهما اهتمـام الفنانين فى الجمهورية العربية المتحدة ، وهـم الذين جددت الثورة عيانهم التصويرى ، حقـا ان الفن ينبغى له ان يهيم أولا بالتعبير الجمالى ولكنـه مع ذلك يتأثر بالأحداث ذلك لأن حساسية الفنـان لايمكن لها أن تأبى الاستجابة لظروف بيئته وعصره وما اكثر المصورين والمثالين العرب الذين تأثرت أعمالهم بالاحداث الجليلة فى تاريخهم المعاصر ، شأنهم فى ذلك شأن جويا من قبلهم فى نقوشه على النحاس المسماة (نكبات الحروب) وشأن بيكاسو فى لوحته الشاسعة المعروفة باسم (جويرنيكا) فكل منهما قد تأثر بأحداث زمانه .

* * *

والفنان محمد حسنين على خريج المعهد العـالى للتربية ــ شارك فى الجهاد الحربى لبلده فى اليمن من أجل الدفاع عن ثورته ، ولكن الزى العسكرى لم يستأثر بالفنان الذى يرتديه فاخذ بين المعـركة واخرى يرسم بقلم الرصاص الدهنى وبلبادة قـلم الحبر الصينى بمختلف ألوانه صورا لانمـاط من الشعب اليمنى وللجرحى فى المستشفيات ولطرائف شوارع صنعاء ولبيوتها من الداخل ولتلاعب الضوء والظلال على واجهاتها وللمدافع فى الميدان وللجنود وهم يهجمون على قلعة ، وهم يستريحون بعـد انتهاء القتال .

ان خطوطه معبرة وهى فى أحيان كثيرة متقطعة فى لمسات كأنها النبضات وذلك من أجل أن يعكس على لوحاته جيشان الهامه ، وتنم أعمـاله ــ ومن بينها لوحات هى وليدة النظرة من فوق ــ عن قدرة فائقة على دقة الملاحظة ، ففى عيانه دقة وصرامة ،

أقام معرضه فى جناح أعدته جمعية محبى الفنون فى اسبوع الكتاب العربى الذى عقد اخيرا فى أرض الجزيرة ، فكانت بمثابة سجل واف ليقظة الشعب اليمنى من سباته ودبيب الحياة فى جميع أوصاله وضم الجناح ذاته سجلا آخر لمناظر النوبة من قبل أن تبتلعها مياه السد العالى .

فقد قدم لنا المصور فرغلى عبد الحفيظ الاستاذ بالمعهد العالى للتربية ــ أعماله التى عاد بها من النوبة بعد أن اقام بها زمنا ليستلهمها ويشـهد عن كثب جهاد أمته فى ميدانه السلم متمثلا فى العنـاية بأهل النوبة وتهجيرهم الى اماكن جديدة تفتح لهم أبواب مستقبل زاهر .

ولوحاته كلها هى وليدة طريقة المونوتيب وقد بلغت درجة عالية من التوفيق ، واليك وصف هذه الطريقة ، يرسم الفنان بألوان الزيت على لوح من الزجاج أو المعدن أو البلاستيك ثم يسرع من قبل أن تأخذ الالوان فى الجفاف الى وضع ورقة رسم فوق اللوح ويضغط عليها بكباسة فتلتقط الورقة الألوان ــ ويستطيع بذلك أن يحصل على صـورتين وثلاث كلها أصيلة للعمل الواحد .

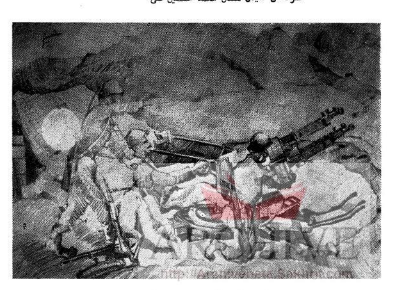
وهذه هى الطريقة التى لجأ اليها فرغلى عبـد الحفيظ فأبدع ، ان ألوانه ذات وقار ، تعتمـد على الأبيض والاسود مجللة بالعاجى والبنى والرمادى ، وأسلوبه الممتع انسانى وروحانى ، وهو حين يعمد الى حك ألوانه يزداد قوامها قدرة على التعبير والامتاع ، ففى لوحاته نظرة بريئة محببة لانها تعكس براءة النوبة وبساطة اهلها .

لقد نجح فرغلى عبد الحفيظ فتمثل النـوبة فى

تعبير جديد له قدرة كبيرة على الايجاد وجعل لوحاته تدور حول منازل النوبة بزخارفها التى تنفرد بها ومناظر من الطبيعة يختص بها ذلك الاقليم وحده ونساء النوبة وفتياتها فى ملابس موطنهن ، رسم كل هذه اللوحات بفن أصيل ذاتى بعيد عن التقليد والخضوع للمسبقات ٠

واذا كان كثير من المصورين قدحملوا لنا من النوبة اعمالا بديعة فاننا نخص فرغلى عبد الحفيظ بتحيتنا واعجابنا لانه قدم لنا عنها لوحات لها قيمتها لانها صادقة وليدة فن أصيل .. مااجدر هذه اللوحات ألا تتفرق بل تظل فى مجموعة واحدة ليبقى لها ترابطها ودلالتها كلما عرضت على الناس ٠

معركة فى اليمن للفنان محمد حسنين على



بيت نوبى للفنان فرغلى عبد الحفيظ





قصة بقلم : محمد الخضرى عبد الحميد

كفر عمار !.. فى الحقيقة أن هذا الاسم القزم الضئيل لم يعد جديرا بها !.. فانها وان كانت فى يوم ما (كفرا) ، الا أنها اليوم ليست كذلك بالمرة !

.. ان أيا من الركاب يلقى نظرة عابرة عندما يقف به القطار على المحط الخاص بها ، فيرى العمارات الانيقة ، والمصابيح الكهربية العصرية ، والحركة الدائبة ، والألوان البراقة الزاهية .. هذا الراكب - أى راكب - سوف يفجؤه ويصدمه ذلك الاسم المدون على اليافطة : « كفر » عمار !.. وتلك التى ضاق الاسم عليها كما يضيق جلد الثعبان بجسمه عندما ينمو ويسرح متمددا منتفخا فيخلعه ويستبدل به آخر أكثر ملاءمة ورحابة .. تلك « المدينة » لم تك فى بداية الأمر الا - أو تراكم تصدقون ؟! - (شخصا) !.. شخصا واحدا ليس غير ، اسمه : (عمار .. العطار) !

كان « عمار » يمتطى صهوة الحمار ومن تحته (الخرج) جوابا فى آفاق القرى والنجوع .. حاملا الى النحيفات أحدث (تراكيب) السمنة والبدانة .. والى العجزة الهزالى أضمن (بلابيع) الصحة الكاملة والعافية الأكيدة ، والى كل عاقر (مستحضرات) - مضمونة لمدة خمس سنوات ! - تجلب الحمل ، وتقضى على موانعه بقدرة الواحد الصمد !

وذات يوم بينما كان عمار عائدا الى مدينته البعيدة ، بعد جولة دسمة مربحة ، اذ برح به التعب فأناخ حماره واضطجع على خرجه تحت ظل نخلات ثلاث على كثب من شريط السكة الحديدية

وبينما هو يسرح الطرف .. أعجبه المكان .. وما لبثت عيناه أن أخذتا (تمسحان المنطقة) وترسلان - أولا بأول - تقاريرهما الطيبة الى مراكز المخ من ذلك الرأس الحصيف !.. و .. ولا شك أن أفكارا عديدة اصطخبت فى صدر الرجل وعقله .. أقلها أنه تعب من كثرة الترحال والتجوال .. فالمدينة بكبريائها العصرى وغرورها الانيق تضن عليه بالعيش الذى تغدقه عليه - بكل كرم - أية قرية .. اذن فماذا لو (اختصر الاجراءات) ف ... ؟! ..

وان هى الا سحابة ذلك اليوم تنقضى ، واذا فى اليوم الذى يليه .. وتحت ذات النخلات الثلاث ، حركة دائبة .. فالحمار قد ارتبط بوتد وبنيت

له مظلة وحظيرة ٠٠ واذا الزوجة بأطفالها الأربعة - ثلاثة فتيان وبنت - يعملون جميعا فى بناء بيت من الطوب النيء والحجارة ٠٠ وأيام أخر تمضى ٠٠ و (المشوار) اليومى قد صار قصيرا هينا وأكثر متعة وتشويقا ٠٠ وفتق الفراغ المدخر خلايا فى مخ عمار كانت مطمورة ، فوسع من اختصاصاته التى صارت تستوعب - كذلك - أمانى الراغبين والراغبات فى (أحجبة) للمحبة ومنع الحسد ٠٠ وتمائم ورقى لكل منها مفعولها الناجز !٠٠ وعرف العملاء أن العطار صار على قرب منهم فأصبحوا! - اذا ما ضاق بهم الانتظار - يذهبون هم اليه ، غير قادرين على ارتقاب مواعيد ذهابه هو اليهم .

٠٠ وفكر بعض أصحاب (الدكاكين) البعيدين فى افتتاح (فروع) لهم بجوار بيت (نطاسى العشب) و (عالم البلابيع) ومنتج (الحجاب العجيب) ٠٠ فبدات تظهرعلى الجسر المؤدىالى بيته فقاقيعتنوح منها أبخرة (الجوزة) والشاى ، كل منها على شكل (غرزة) صغيرة٠٠ وكان عمار يعجب بهذه الحركات الآخذة فى النماء ، ويشجعها ٠٠ فبدأ يستقدم من المدينة مساعديه وصناعه بعد أن أغراهم بما رأى وشاهد من (جو صحى) ، ومكسب (عوم) !٠٠ وانتقل بعض من تمت اعمالهم الى تجارته بصلة من الصلات ٠٠ فتناثرت حول بيته البيوت٠٠ وارتقت الغرز فصارت مع ازدياد عدد البيوت وتكاثرالزبائن (دكاكين) كاملة مستقلة لا يربط بينها وبين الدكاكين العليا الا تمثيل دبلوماسى !٠٠ وعجب آخرون من أولئك القوم الذين عسكروا فى منطقة كهذه فوق ترعة ، وتحتشريط السكة الحديد ، وكل ذلك يحدث و (الحكومة مش واخدة بالها) ! ٠٠ اذن : لم لا ننتهز الفرصة ونبنى الى جوارهم بيتا قبل أن تتنبه الجهات المختصة فتقطع الطريق على المزيد من المبانى!٠٠ وبهذا صار للمكان شوارع ٠٠ وصار للدكاكين مظاهر أخرى ، أكثر رواء وبهاء ، فبعد أن كان (الشاى والمعسل) وحده هو « الشكل والمضمون معا ! » تفتحت ألوان أخرى من مبيعات البقالة ، والخردوات ، والأطعمة !٠٠ وتبلورت (البذرة) التى بدأت بالعطار وخرجه ٠٠ فى هيئة (دسكرة) ثم قرية ٠٠ كاملة الشرايين والسمات !

ولابد أن (عمارا) هذا كان واحدا من اثنين .. اما طماعا فارغ العين٠٠ واما طموحا لا حد لطموحه

٠٠ فان الرجل الشره لم يكفه كل ذلك الذى أدت اليه (نظرة) عابرة (مسح بها المنطقة) ذات يوم وهو يستظل وحيدا فوق خرجه تحت النخلات اتقاء حر الهاجرة ٠٠ بل تحول بنظره كله الى أمام بيته ٠٠ وثبت أبصاره التى كانت ولا جدال من القوة بما يقف جنبا الى جنب مع الامكانيات الهائلة التى يتمتع بها عقله !٠٠ تحول الى شريط السكة الحديدية الذى يمتد الى ما لا نهاية ٠٠ يمينا ويسارا .. بحيث لا يرى من القطر المارة كالسهام المندفعة الا خيالا مجنونا يمرق بين الحين والحين منسرعته لا يكاد يبين !٠٠ ولا أحد يدرى ان كانت فكرة خبيثة أو طيبة تلك التى عادت تلح عليه وتطغىعلى كل ما عداها ٠٠ وانما الذى يدريه عارفوه أنه قالها ورددها مرارا وفى شيء من الاصرار الذى يحمل طابع العزيمة والتحدى والأمل : « ٠٠ و ٠٠ لماذا لا يقف القطار » ؟!

منذ أن ومضت تلك الفكرة فى ذهنه بدأت مشكلة (القطار) تعتصر - بكل ضراوة - (عمار) العطار ٠٠!

ان وقوف القطار على (دسيكرة!)كهذه شيء - ولا شك - جسيم ٠٠ و ٠٠ محال ! ولكن : لم هو جسيم ؟! ومحال !٠٠ ان (عمار) هو أول من (عمر) هذا المكان الذى صار يضج بالآدميين ، والمواشى ، والطيور ، والدواجن ٠٠ اذن فليكن (كفر عمار) ٠٠ اسما لائقا ، ولا عبرة ان كان الاسم - اسم (كفر) فضفاضا بعض الشيء !٠٠

وراح يطوف على جيرانه وأولاده ومساعديه . ويطلب اليهم أن ينصهروا فى العمل على رفع مستواهم الأدبى والمعنوى الى تلك المرتبة الخيالية التى رسمها لهم !٠٠ وعلى ذلك بدأت الطاقات تبتكر وتتكاتف وتسهم وقد اجتذبها المطمح الجميل !٠٠ أن يقف القطار على كفر عمار !٠٠ يا للحلم بعيد التصديق ٠٠ ولكن ٠٠ لكن من يدرى ؟٠٠ ربما ٠٠٠

وعلى هدى (ربما) هذه أخذ نسوة أولاده ، وبنيهم ، والجيران ٠٠ كل بما يسر له ٠٠ يعملون مشتركين ٠٠ فهذا قام الى يافطة كبيرة وكتبها : (كفر عمار) .. وأقامها على عرقين من الخشب ، لتكون فى مواجهة القطار !٠٠ انها ايذان حى بأن جنينا فى طريقه الى الخروج نحو النور !

ولا يهم اذا لم يعترف القطار !٠٠ حتى ان سخر وهزأ ، ورماها بالأتربة المنهالة من تحت عجـلاته ف (مسيرة يوم !) ينـدم على أنه تجاهلها فآن‌أن يطامن من (فرامله) ويقف ساكنا ممتثلا يفـرغ ويغرف !٠٠ وآخرون رأوا أن القطار لو (وقف) يوما فهذا مولد العز !٠٠ ومشرق الرخاء والفخر٠٠ فأخذ البعض يكتب الى سـلطات الأمن باصرار حار طالبين (نقطة بوليس) تحميهم شر اللصـوص ، وتسبغ الأمن والسكينة على أرواحهـم و (أدامكم الله عونا للفقراء أمثالنا) !٠٠ وقذائف بالمئـات تطير من الدسكرة تؤكد أن حياتهم فى خطر ما لم يقف على حدودهم جند يحملون السلاح فى ربوع كفر عمار !٠٠

ونجح المسعى ، وجىء بنقطة البوليس ، وصـار الهدف الأسمى أقرب منالا !٠٠

وكان عمار قد اتسع ثراء ورغد عيش، غير أنه لم يكن شخصا عاديا خاملا يركن الى الدعـة والخمول وانتظار (الأجل المحتوم) مستريحا يلتقط أنفاسه التى بهرها طول الكدح والصراع ، حامدا ربه عـلى (حسن الختام) !٠٠ لم يكن عمار كذلك ٠٠ فقـد أخذ يغترف من مدخراته ويبعث بالرسل الى أقرب مدينة ، فيجلب منها ألوان الطلاء العصرية ، ويدهن البيوت والحظائر الملاصقة للشريط الحديدى العارى المهجـور !٠٠ وصار يتفنن فى ابتكار أبنية مبـان لا فائدة لها الا اعطاء فكرة الاسـتطالة ولتكن من الداخل حظائر للدواب ، أو أعشاشـا للارانب أو الفراخ !٠٠ المهم أن يكون لها مظهر خارجى يطلوه اللون الجذاب !٠٠ وبذا اتسعت رقعة كفر عمـار عن يمين وعن شمال ٠٠ وبدأت قذائف أخرى من نوع جديد تطير من (القاعدة) النشيطة العجيبة ٠٠

ـ « النور !٠٠ عـاوزين نور !٠٠ نلتمس الى أعتابكم الرحيمة أن ٠٠٠ الخ) ٠٠ ومع أن المطلب غير عسير ٠٠ الا أن « الجهة المختصـة » ذهلت وهى ترى (بلدا !) بحالها تطالب بالنور ٠٠ بينما لم يثبت فى سجل واحد من سجلاتها أن أحدا من كل أولئك (البلد !) دفع مليما واحدا فى ثمـن (شبر) من تلك الأرض !٠٠ ولكن القانون صريح ، وفى نصوص (وضع اليد) متسع للجميع !

وجوزى مهندسون ٠٠ ونقل موظفـون ، ولكن عمارا وبقية (كفرعمار) ٠٠ باقون !

وتحقق مطلب (النور) ، فركبت مصابيح‌الكهرباء ٠٠ اذ أنهـم على أية حال ـ وقبـل كل شىء ـ مواطنون !

٠٠ بل ومن غـير أن تخطـر على أفئـدتهم (مضامين) لقذائف جديدة ، اذ أن الترعة من تحت بيوتهم ، جاءتهم حنفيات الماء المرشح النظيف ٠٠ وكان التعليق يوم بدىء العمل فى اقامتها وتركيب مواسيرها : (زى بعضه ٠٠ وماله ٠٠ كله ينفع !! ٠٠وزيادة الخير ٠٠ خير) !

الا أن المطلب الأسمى ظل عسيرا ٠٠ بعيـدا ٠٠ أبعد من نوال الثريا !

« يعنى يقف القطار » ؟

يقولها عمار فى حرقة !٠٠ وتقولها (كفرعمار) ذاتها ٠٠ بمبانيها ٠٠ بناسها ٠٠ فان القطار عندما يبدو على بعد نقطة سوداء ضئيلة فى نهاية الأفق ، وتحتبس لظهورها الأنفاس ، وتتوقف الحـركة ، وتنذعر الدجاجات ، وتجمح الأبقـار ، وتكمش الدواب والكلاب ٠٠ تبدأ المبانى متوهجة بألوانهـا الفاقعة والداكنة تحت أشعة الشـمس المشرقة أو الغاربة ٠٠ كأنهن غانيات وعذارى يستعرضن فى ثياب قروية ساذجة ، مفاتنهن ٠٠ ويستجدين من ذلك الرهيب المزمجر العاتى ، القادم بضـجته وأدخنته وترابه ٠٠ « تهدئة » حانيـة !٠٠ أو « وقفة » كريمة ٠٠!

بيد أن كل ما يفعله ذلك المنتظر اقباله ، هو أن يسرع ويزيد فى اسراعه ، بل ـ وكما تعلم أخيرا ـ يطلق صفارات حادة ثاقبة متقطعة راقصة كأنمـا هى (كركرة) ضحكات هازئة متعجرفة ، مغرقة فى السخرية القتالة اللاذعة !٠٠ وبعد أن يهيل كل ما فى أقدامه المجنونة من أتربة وعفار يمرق مبتعدا كما لو كان يخشى أن يلوث عرباته البيض اتساخ (عمارى!) يلطخ بقذارته نصاعة شباك أو باب !

وتحنى المنـازل المصطفة هاماتهـا الكسيرة ، متدثرة فى ذل ذليل بذرات التراب وسحابات الدخان الأسود ، الملقاة على رءوسها من الجبار السـاخر ، كأنما لتخفى به وبغمامات الاعصـار المتخلف من ضحكات السخرية التى أطلقتها منذ قليل الصفارة الشامتة ـ حمرة الخجل ، و (كسران الخاطر) !٠٠ ويصعب حالها على منشئها الأول ، وواضع حجرها الأساسى (عمار) ، فيزفر فى ألم ، لكنـه ليس ألم المذعن المستسلم ٠٠ وانما هو تضجر المصر العازم

الذى يضيق بأنه استنفد فى بلوغ مأربه وقتا (أطول) مما قدر وحسب !!

ان الهدف وان صار قريب التحقيق ٠٠ الا أنه فى ذات الوقت بعيد على التمثيل واقعا ٠٠ جد بعيد !٠٠

فان كائنا من كان لو أراد أن يستوطن (كفرعمار) فلا بد له من أن يشترى الأرض ، ويعامل(المساحة) وما الى ذلك من اجراءات قانونية استيقظت الآن كل (بنودها) و(فقراتها) وموادها ، وفتحت أعينها حتى آخر اتساعها ٠٠!

ومع ذلك فما كان لعمار أن يهن أو يضعف والا ضاع الحلم البهيج الى الأبد !

صار يشترى أرضا ويبيعها بسعر أقل لمن يرى فيه للبلد نفعا وتدعيما !٠٠ فكان كل ذى حرفة يجد فى الموضع الجديد ترحيبا وعونا وكل ما أمكن من تسهيلات وتخفيضات !

وبينما العمل مستمر نحو تحقيق المقصد الأسمى والأهم ٠٠ كان – على نفس المستوى والنسق – ينمو عمل آخر ٠٠ فى امتداد المبانى ، وافتتاح المزيد من الدكاكين المنوعة .. وها قد صار هنالك – عدا الدكاكين – (حلاقان) ، و (مقهى) ، و (مطعمان) و (ثلاثة خياطين) و (قماشان) و (أربعة حدادين) !!

واذا كانوا يوم جىء لهم بحنفيات المياه قد قالوا: (زى بعضه) و (أهو كله زيادة خير !) ٠٠ فقد قالوها مرة أخرى عندما أسكرتهم الفرحة العارمة، يوم أن بدأت عربات نقل وجرارات تنقل حمولتها من الطوب والحديد والرمل والاسمنت والسلك والخشب ٠٠ فلما سألوا ٠٠ قيل لهم :

– مدرسة ٠٠!

وقد يقوم ظن بأن مثل هذه الانتصارات العفوية كانت تثلج صدر (عمار) ، وآله ، وصحبه !٠٠ أبدا ٠٠ على العكس من هذا تماما ٠٠ كلما كان عمار يرى وطنه الأصغر يتسع ويتمدد ، ويقوى ويتدعم، كانت زفراته تشتد وتستطيل ، وتنهداته تعلو وتعمق ٠٠ ويتحول بكل هذه الحصيلة الموارة المستعرة نحو الموضع الوحيد الذى صار يقض مضجعه ويؤرق نومه ٠٠ نحو شريط السكة الحديد ٠٠ وأصابعه تتقلص على مسند الدكة الخشبية التى وضعها أمام البيت فى مواجهة طريق الافعوان ٠٠!

« لا بد أن يقف القطار » !٠٠ أجل٠٠ (لابد) ٠٠ وكل كفر عمار تقولها معه : (لابد) !٠٠ ولكن (كيف) ؟!٠٠ صحيح (لابد) ، فكفر عمار لم تعد بقادرة على الانزواء بعيدا عن المدينة ، بعد أن تشعبت وتعددت طرق عيشها ٠٠ فالحلاق فى حاجة الى أدوات ٠٠ والخياط يلزمه تجليخ أمواسه ومقصاته كل أيام ٠٠ والخياطون لا يستغنون عن الابر والخيوط ٠٠ و ٠٠ الجميع ٠ يرنون الى المدينة لاستكمال عدتهم ، ولكن المشوار طويل ٠٠ والقطار ماض – كالعهد به – فى هذه المر ، الجارح الثقيل ٠٠!

وبرقت فى ذهنه يوما فكرة ٠٠!

فكرة ساذجة ٠٠ ولكنها على أية حال فكرة ، على الطريق ٠٠!

هناك (حمار) نفق لدى الحداد ، وكل ما هو نافق يلقى فى الترعة أو على جسر بعيد ٠٠ ولكن لماذا لا يلقى على الشريط ؟٠٠ قطعا سيراه سائق القطار ٠٠ ف ٠٠ قد !٠٠ يتوقف ٠ و ٠ ويكون بذلك : (توقف والسلام) !٠٠ ثم ٠٠ من يعلم ؟! ربما يطلع السائق (ابن ناس) و (جدع ابن حلال) فيخطر أولى (المحطات) بأن هناك بلدة ٠٠ جديرة من قطاره بـ (وقفة) !

ونفذوا الفكرة !٠٠ وتمدد الحمار الميت بالعرض بين الشريطين ٠٠

ولما استبان فى نهاية الأفق هيكل المارد الأسود الصخاب ٠٠ علا نبض القلوب ، واشتد جحوظ العيون ٠٠ وتلاحق فى انبهار فحيح الأنفاس ٠٠ وامتلأ الأفق بضجيج العجلات يزداد علوا ودويا٠٠ واقترب القطار حتى ضاقت المسافة بينه وبين جثة الحمار (الممطط) ، وخيل للواقفين أن الثعبان الهادر قد هدأ من سرعته قليلا ، غير أنه كان مجرد (تخيل) فقد مضى القطار يدك الأرض من تحته ، ويهزها بعنف من حوله ، ولم يكد ينكشف الغبار ويخفت الضجيج حتى كانت أشلاء الحمار متطايرة منهالة فوق رءوس النظارة من بنى عمار ، فلم يك واحد الا ونالته من جثة (الناهق) الراحل : أذن ، أو ظلف ، أو فك ، أو قطعة من رقبة أو ذيل ٠٠!

وبدأوا ينظرون شزرا ويعضون الشفاه فى غيظ وكمد وهم يتنهدون مقهورين فى أثر ذلك الذى بلغ سبيل سخرياته منهم الزبى !

ووضح بما لا يقبل الجدل أن ايقاف قطـــار .. حتى ولو كان (بضاعة!) على مشارف كفر عمار . أصبح حلما عصيا ، وأمنية دونها خرط القتاد !

جربوا كل الحيل.. تبرعات قالوا : (مستعدين) .. شكاوى وظلامات .. صرخوا .. وتباكوا .. طرقوا كل باب حتى جاءتهم اللطمة القاصمة بأن مسألة وقوف قطار (لا تؤخذ غلابا !).. وانما لها ترتيب ، وموازين ، وتوقيت وتقدير !

ومضت شـــهور وشهور .. والحركة البنـاءة شغالة دائبة الاشتغال .. وصار فى (كفر عمار) محلات أخرى جديدة أكثر رقيا وترفا .. فقـــد افتتح فيها فرع لجمعية تعاونية .. وفرع متـــألق لمحلات كهربائى يعرض أجهـــزة (الراديو أبو بطارية) !!.. يومها أعجب عمار ــ وكان قد كاد اليأس يفت فى عضـــده ــ فظهرت عليـــه علائم الشيخوخة الكابية ــ بشروط التقسيط ، فالزم كل ذى يسار أن يقتنى (راديو) .. لأن مدير المحل الرئيسى فى المدينة وعده لو نجح التوزيع أنسيفتح دارا للسينما ، تحمل اسما (خلوديا) رائعــــا : (سينما كفر عمار بالاس) !

وبعد سنة من افتتــــاح السينما ، واعتــــراف « الاتوبيسات » بالبلدة ، وأخيرا ، وأخيرا جدا .. وبعد أن استبد الكبر والمرض والعجز بعمار فبات قعيد داره لا يقوى على الوقوف متحاملا على قدميه الواهنتين .. بنيت لكفر عمار .. (محطة) !

(محطة) صغيرة لا تزيد كلها على أمتار قلائل.. وكشك خشبى الى جنب بنية صغيرة كأنها صندوق كبير وتلك لقطع التذاكر .. وآخر أصغر فى حجم حظيرة دجاج لما أسمته اللافتـــة : « مخزن العفش والبضائع !.. و (ناقوس) صـــغير معلق عـــلى خشبة رفيعة كأنه لعبة طفل !

وخرجت البلدة عن بكرة أبيها ، تحتفل بهـــذا الحدث التاريخى الجلل !..

وكان لا بد ان يكون (عمار) هو زهرة الاحتفال .. وصدارة الافتتاح !

وعلم أولو الشأن من الرسميين المحليين بطرف من قصته ، وقصة كفر عمار مع القطار.. فتضامنوا مع الأهلين فى ضرورة أن يكون (عمار) موجودا على أديم المحطة بنفسه ، ليشهد بعينيه القطار يقف .. ــ لأول مرة فى التاريخ ــ طائعا مختارا .. لا بل مجبرا و (غصب عن عينه !) على : كفر عمار !

وعلى الرغم من أن الرجل كان خائرا هده المرض وكبر السن ولا يميزه عن الأموات غير صدره يعلو ويهبط ، والبريق المعهود الحاد ينبعث نفـــاذا من عينيه من تحت حواجبه البيض القطنية !.. عـــلى الرغم من كل ذلك فانه لم يملك الا أن يصيح :

ــ خدونى !.. احملونى الى المحطة ..!

وحملوه .. وهناك شاهد بضعة نفر قد (قطعوا تذاكر سفر) طبعتها الحكومة خصيصـــا ، مكتوب عليهـــا : « من كفر عمار ... الى ... » فأغمى عليه ..!

ولما أفاق من اغمائه ، بعد أن نضحوا له جبينـه بالماء ، كان موعد القطار قد اقترب .. فتطـــاول (عمار) بعروق رقبته وهو يلهث ويسعل .. وراح يهمس فى أذن كل من بيـــده تذكرة سفر بكلمات ذات أهمية ولكنها ليست مسموعة للآخـــرين .. ونادى خفير المحطة الجديد المكلف بالجرس وأنشأ يقرص ذراعه ويهامسه و .. وأقبل القطار ..

و .. و .. ووقف القطار !!

وقف متعثرا من الخجل الذى تمثـــل فى صفير خافت كأنما هو ــ وهو الغارق فى الخزى ! ــ يعتذر لذلك العمار الشامت ، الواقف على الرصـــيف !.. وصفر القطار يريد اذنا بالرحيل !

ولكن (عمار) ــ كمن مسه جن ــ أخـــذ ، وهو محمول على كتفين ، يشدد قبضته ، صـــائحا ، مزمجرا :

ــ عطلوه .. عطلوه !..

مرتان .. بل ثلاثة .. كلما يريد القطار حراكا يعلو صفير الخفير ، ولا يدق الجرس ، والركاب القلائل يتلكأون عمدا ، ويتصنعون (الزحمـــة) ، وهكذا لم يبدأ القطار فى الانسحاب والهرب الا وقد شبع ايلاما وتجريحا !

فلما حان له فى النهاية أن يغادر المحطة السليطة أطلق صفيرا رفيعا عاليا باكيا مولولا .. وانطلق خبيـــا يتلفف فى دخانه كأنما قد حطمتـــه الاهانة القاصمة تحطيما !

وضحك كل الوقوف .. ولكن الضحكات بترت فجأة على الأفواه المفغورة عندما شوهد جسم (عمار) يتراخى ، ويثقل متهدلا على أكتاف حامليه ..

فانه كان ــ عندئذ فقط ــ قد .. مات !



كثيرون من المهتمين بكتابات برتراند راسل لا يعرفون أنه حاول كتابة القصة · ومع ذلك فان له مجموعة قصص قصيرة ، أو هى على الأصح من القصص القصيرة الطويلة · وقد طبعت هذه المجموعة أول مرة عام ١٩٥٣ ، ثم طبعت مرة أخرى فى كتب بنجوين عام ١٩٦١ وأعيد طبعها فى عام ١٩٦٣ ·

ولا أقول انى كنت أعرف قبل أن يقع هذا الكتاب فى يدى أن برتراند راسل قد أطلق قلمه وفكره فى كتابة القصة ، ولهذا كان الكتاب مفاجأة لى · وقد دفعتنى هذه المفاجأة الى أن أقرأ هذه القصص لأبحث عما أراد راسل أن يقول فيها ، وكيف استطاع أن يقول ما أراد ، وكيف تمكن من حبك ورسم شخصياته · وبذلك وقعت فيما حذر راسل قراءه منه · فقد كتب فى مقدمته لها يقول :

***

(ولسوف يؤسفنى جدا أن يفترض أن هذه القصص ترمى الى هدف خلقى أو توضيح لنظرية · فكل منها قد كتبت من أجل ذاتها كقصة ، فان كانت هذه القصص مسلية أو شائقة فقد حققت الغاية منها ·)

وقد بدأ راسل مقدمته هذه بالاعتذار عن محاولته كتابة القصة فكتب يقول :

(ان هذه المحاولة فى هذا المنحى الجديد فى سن الثمانين قد تكون أمرا غير مألوف ، ولكن لها سوابق ، فان هوبز كان أكبر سنا عندما كتب تاريخ حياته) ··

ثم استرسل يقول :

(لا أظن أن أية دهشة قد تستولى على القارىء يمكن أن تبلغ حد دهشتى أنا نفسى ، فانى لأسباب ودوافع لا أعرف لها تعليلا وجدتنى راغبا فى كتابة القصص التى يضمها هذا الكتاب ، رغم أنى لم أفكر مطلقا من قبل فى أن أقدم على هذا الفعل ·· وانى فى هذا المجال أجدنى عاجزا عن الحكم النقدى ·· ولهذا لا أعرف ان كان لهذه القصص أية قيمة · وكل ما أعرفه أنى قد استمتعت بكتابتها ، ولعله لهذا السبب ان يجد بعض الناس متعة فى قراءتها)

وفى جزء آخر من المقدمة كتب يقول :

(ان هذه القصة ليس لها هدف جدى)

وفى جزء آخر من المقدمة أيضا كتب يقول :

(وليس المقصود من هذه القصص أن تكون واقعية وأخشى أن تكون خيبة الأمل هى نصيب كل قارىء ينقاد الى البحث عن قصور جيبلين فى فورسيفة ، أو الفلاسفة الشياطين فى مورانليك) .

ولكنه على الرغم من كل هذه المقدمة فقد حاول فى كل قصة أن يقول شيئا . فالقصتان الأخيرتان تعبران بوضوح عن رأيه فى فئة من فئات مجتمعه . وواضح أن فكرته عن هذه الفئة ليست حسنة . ولعل هاتين القصتين الأخيرتين هما أفضل ما فى المجموعة كلها لأنه لم يتكلف فيهما جهداً فى اخفاء ما يقصد اليه كما فعل فى القصص الثلاث الأخرى . وفيها تتكشف بكل وضوح روحه التى تميل الى السخرية الخفيفة المستملحة . أما فى القصص الثلاث الاولى فانه ولا شك قد عالج مواضيع أكثر جدية من مجرد انتقاد فئة فى المجتمع ، ولكى يخفى ما يريد أن يقوله فى سبيل الابتعاد عن طابع المقالة والاقتراب من القصة أغرقا فى خيال غير متقيد بمنطق يبرره . وواضح جدا أنه لم يخطر بباله ان يتقيد بأى قاعدة من قواعد القصة ، فانه كتب ما عن له وكما عن له ، وكثيرا ما استرسل فى الكلام يحكى عن أحداث قصصه وشخصياتها بالطريقة التى تروى بها الجدة (الحواديت) لأحفادها . مما يجعلها تبدو كأنها تلخيص للقصص وليست القصص ذاتها .

وقد اخترت آخر قصة فى هذه المجموعة لأقدمها مترجمة وذلك لطابعها المرح .

* * *

الحصانة الكهنوتية

(١)

صعدت بنلوب السلم فى خطى بطيئة ، ثم ارتمت متهالكة على الكرسى القش فى حجرة جلوسها الصغيرة . وانطلق صوتها مع تنهيدة عميقة وهى تقول : « كم أشعر بالملل .. الملل .. الملل » .

ويجب الاعتراف بانها على حق فى شعورها هذا . فوالدها قسيس ابراشية مغمورة فى أعماق ريف سافوك ، فى قرية اسمها كويكومب ماجنا . وهذه القرية تتكون من الكنيسة وبيت القسيس ومكتب بريد وخان عمومى وعشرة أكواخ . وأهم ظاهرة مميزة للمكان هى « بيت الوسية » القديم الجميل . ووسيلة الاتصال الوحيدة بين القرية والعالم الخارجى فى ذلك الوقت أى منذ خمسين سنة من اليوم هى سيارة امنوبوس تذهب الى قرية كويكومب بارفا ثلاث مرات فى الاسبوع . وهذه القرية كبيرة نسبيا وبها محطة سكة حديد قيل أن المعمرين وحدهم هم الذين يحق لهم أن يأملوا فى الوصول منها الى شارع ليفربول .

أما والد بنلوب فهو رجل مترمل منذ خمس سنوات . وهو نموذج لنوع من رجال الكنيسة كاد أن ينقرض الآن . فهو يعارض كل شكل من أشكال الترفيه والتسلية . ويرى ان زوجته الراحلة كانت مثال الزوجة الكاملة فهى خاضعة ، صبور ، لا تتعب من الاعمال التى تتطلبها الابراشية . ومما لا مناص له منه أنه من المحتم أن تتبع خطى أمها القديسة وحين لم يتح لها امكانية الاختيار فقد بذلت جهدها فى هذا السبيل وكان عليها أن تزين الكنيسة لعيد الميلاد ولمهرجان الحصاد ، وترأس اجتماع الامهات وتزور العجائز وتسألهن عن احوالهن ومتاعبهن ، ثم تؤنب السادن ان أهمل فى واجباته . ولم يكن والدها القس يسمح لها ببصيص من الترفيه ليخفف عنها وطأة هذا العمل الرتيب . فكان يقطب وجهه عند أى محاولة منها للتزين كما تفعل النساء . فصارت تلبس دائما الجوارب الصوفية الطويلة وسترة قاسية المنظر وجونلة كانت فى يوم من الايام جديدة ثم أصبحت الآن ناحلة . وتجمع شعرها فى استقامة من جبهتها حتى خلف رأسها ، ولا تتزين بأى نوع من أنواع الحلى أو بأى شىء مما يستخدم فى ذلك اذ كان والدها يعتقد أن مثل هذه الأشياء تقود الى باب جهنم . وباستثناء الخادمة التى تساعدها ساعتين فى كل صباح كانت هى التى تقوم بكل الأعمال المنزلية من طهى وغير ذلك بالاضافة الى واجبات الابراشية التى تقوم بها فى المعتاد زوجة القسيس .

وقد قامت فى بعض مناسبات بشىء من الجهد الفاشل لتحصل **ـ دون جدوى ـ على قسط ضئيل من الحرية ، فكان والدها يردد عليها دائما نصا من الانجيل يقطع بان مثل هذا المطلب من جانبها شرير . وكان مغرما بشكل خاص ـ عندما يشاء أن يوضح أمرا ما ـ أن يدلل عليه بنصوص التوراة التى يمكنه أن يتناولها** للتربية والتأديب وليس للعقيدة **نفسها . وفى يوم من الأيام بعد وفاة امها** بفترة قصيرة اقيم **سوق متجول فى كويكومب ماجنا ، فطلبت من والدها أن يسمح لها بمشاهدته ، فأجابها :** « ان الذى يبحث عن المتعة فى الشر محكوم عليه باللعنة . أما الذى يقاوم المتعة فانه يتوج حياته . » **وفى مرة اكتشف انها قد تبادلت بضع كلمات مع عابر كان يركب دراجة سألها عن الطريق الى ابسويتش ، وقد اصابه هذا الاكتشاف بصدمة عميقة ، وقال لها :** «ان الجريئة تجلب العار على والدها وزوجها ، ولكن الاثنين سوف يحتقرانها » . **وعندما احتجت على كلامه بأن حديثها كان بريئا قال لها انها ان لم تصلح من امرنفسها فلن يسمح لها بالتردد وحدها على القرية . ثم دعم تهديده بهذا النص :** « اذا كانت ابنتك وقحة فاحبسها والا أساءت الى نفسها بسبب هذه الحرية الزائدة » .

وكانت تعشق الموسيقى وتتمنى انها تملك معزفا، ولكن والدها اعتبر ذلك غير ضرورى وقال : « النبيذ والموسيقى يسعدان القلب ، ولكن حب الحكمة يفوق الاثنين معا » . **ولم يكن يمل أبدا الحديث عن قلقه بسببها ، فكان يقول :** « الاب يأرق من أجل ابنته عندما لا يعرف ذلك انسان . وحرصه عليها يطرد النوم عن عينيه . لأنه من الجلباب تأتى العثة ، ومن النساء يأتى الضعف » ؟ .

وهكذا وصلت بها السنوات الخمس التى أعقبت وفاة أمها الى أقصى طاقتها من الاحتمال . وأخيرا عندما بلغت العشرين من عمرها انفرج شرخ فى جدران السجن الذى تعيش فيه . فان بيت الوسية الكبير الذى بقى خاليا من سكانه سنوات ، عادت اليه من جديد صاحبته مسز منتيث لتسكنه . وهذه السيدة أمريكية موسرة ، وزوجها الذى لم يحتمل العمل فى مزارعه فى ايست انجليا رحل عنها الى سيلان . وعادت هى من سيلان لتلحق أولادها بالمدارس وتؤجر بيتها . ولم يكن القس راضيا تماما عن هذه السيدة لأنها مرحة أنيقة فهو يعدها امرأة « لعوبا » . ولكن لأن بيت الوسية كان أكبر مورد لها يسد مصاريف الكنيسة فقد وجد القس فى التوراة نصوصا تحض على عدم الحكمة فى اغضاب الأغنياء . ولهذا لم يمنع ابنته عن التعرف بالسيدة الممتلئة بالحيوية .

وكادت بنلوب تنتهى من التنهد والتاوه من مللهـــا ، حتى سمعت طرقات القبضة العتيقة على الباب الأمامى للابراشية . فلما ذهبت لترى من الطارق وجدت مسز منتيث على العتبـــة . وما هى الا بضع كلمات رقيقة حتى انفجرت بنلوب بشكايتها التى مست قلب مسز منتيث ، فنظرت الى الفتاة بعين خبيرة ورات فيها امكانيات لم تخطر على بال الفتاة أو أى شخص آخر فى الابراشـــية ، فقالــت لها : « يا عزيزتى ، أتعرفين انك لو اهتممت بالعناية بنفسك قليلا لأصبحت آية فى الجمال » . فقالت الفتاة : « أوه يا مسز منتيث لا شك انك تهـزلين » . فقالت السيدة : « لا ، لست أهزل. واذا استطعنا أن نستغفل والدك فسوف أبرهن لك على صحة كلامى » . ونتجت عــــن محادثتهما معا خطة . فى هذا الوقت عاد مستر كولفيهون الى بيته ، فقالت له مسز منتيث : « يا عزيزى مســـتر كولفيهون ، انى أتساءل ، أفى مقدورك أن تترك لى ابنتك يوماً واحدا ، فان لدى أشغالا كثيرة متعبة فى ابسويتش ، وان ذهبـــت وحدى سوف أجد الوقت مملا الى درجة لا تحتمل . ولو سمحـت لابنتك أن ترافقنى فى عربتى لكان ذلك جميلا منك تسديه الى ». وبعد مزيد من المداهنة والملاطفة وافق القس مكرها .

وحل اليوم الموعود واستطاعت بنلوب بعد لاى أن تسيطر على انفعالها . وقالت مسز منتيث « ان أباك رعب عجـوز . وانا أفكر فى حيلة يمكننا بها مع الوقت أن نحررك من ربقته . فعندما نصل الى ابسويتش سوف أكسوك من رأسك الى أخمص قدميك بأجمل الملابس التى أجدها فى المدينة . ثم نصفف لك شـعرك كما يجب . وأظن أن النتيجة سوف تدهشك » . وهذا ماحدث فعلا ، فان بنلوب بعد ان ارتدت الثياب التى رضيت بها مسز منتيث نظرت الى نفسها فى مرآة طويلة وتساءلت : « هل هـذه أنا حقا ؟ » . واستغرقت فى غيبوبة من الغرور الذى شب فى قلبها ، وهاجمها فيض من المشـــاعر الجديدة ، آمال جـديدة وامكانيات لم تكن تحلم بها من قبل . دفعتهـــا الى قرار بأن ترفض نهائيا حياة الشقاء ، ولكن طريقة الهرب من هـذه الحياة بقيت مشكلة لم تهتد الى حل لها .

وبينما هى غارقة فى أفكارها أخذتها مسز منتيث الى صالون تجميل لتصفيف شعرها . وكان عليها أن تنتظر بعض الوقت . وبينما هى كذلك وقعت عينها على نسخة من مجلة أخبـار الزواج .

فقالت بنلوب : « مسز منتيث ، لقد قمت بالكثير من أجـلى الى الحد الذى يجعلنى أتردد فى أن أطلب منك جميلا آخر . ولكن ما الفائدة من أن أبدو جميلة اذا كان لا يرانى أحد ؟ وفى كويكومب ماجنا لا نرى الشبان الا مرة واحدة فى آخر كل عام . فهل تسمحين لى بأن أنشر اعلانا فى مجلة أخبار الزواج وأجعل عنوانى بيتـك بحيث تتم فيه المقابلة بينى وبين أى متقدم مناسب ؟ » .

فوافقت مسز منتيث التى أصبحت تستمتع كثيرا بهـــذه التسلية .وبمساعدتها كتبت بنلوب الاعلان التالى :

« شابة فى غاية الجمال . أخـــلاق لا غبار عليها ، ولكنها منعزلة فى ناحية ريفية متطرفة ، ترغب فى التعرف الى شـاب لديه رغبة فى الزواج . المتقدم يرسل صورته ، وان لقى قبولا فسوف ترسل اليه صـــورتها . الرد بعنوان مس ب. بيت الوسية كويكومب ماجنا ».

ملحوظة : ــ القسس يمتنعون .

وبعد أن أرسلت هذا الاعلان أتمت تصفيف شعرها فى صالون التجميل ثم ذهبت الى مصور فوتوغرافى فالتقط لها صـورة وهى فى قمة ابهتها . وهكذا انتهى حلم الابهة لهذا اليوم . وكان عليها أن تخلع ملابســـها الانيقة وتعيد تمشيط شعرها مشدودا بقسوة الى خلف رأسـها كما كان من قبل . أخذت مسز منتيث الملابس الانيقة معها الى بيت الوسية على وعـد منها بأنها سوف تلبسها لها عند مقابلتها لطلابها .

وعندما عادت الى بيتها اصطنعت على وجهها تعبيرا متعبـا واخذت تحـدث والدها عن الملل الذى شعرت به فى حجـرة الانتظار بمكتب المحامين وسماسرة البيوت . فقال لها والدها : « بنلوب ! لقد كنت تقومين بعمل طيب لمسز منتيث . وأفاضل الناس لا يشعرون ابدا بالملل وهم يقـــومون بعمـــل طيب » . وقد تقبلت منه هذه الملحوظة بالخضوع اللائق . واعدت نفسها للانتظار بكل ما تقدر عليه من صبر حتى تصلها ردود اعلانها .

(٢)

جاءت ردود الاعـــلان كثيرة ومنوعة . بعضها جاد وبعضها هازل ، بعضها أوضح أن صاحبه غنى ، أو أنه ذكى مما يضمن له الغنى السريع ، وبعضها أوحى بالشك فى جدية نية صاحبهـا نحو الزواج وانه يتمنى لو يمكن تجنبه . وبعض الردود أكـد حسن أخلاق صاحبها ، وبعضها أوضح قدرتهم على السيطرة . وكانت بنلوب تذهب الى بيت الوسية كلما أمكنها ذلك لتتسلم هذه الردود . فمن بين كل هذه الردود وجدت واحدا شعرت انه يوحى بالامل : ــ

عزيزتى مس ب :

ان اعلانك خلبنى ، فنساء قليـــلات عندهن من الاعصاب ما يمكنهن من ادعاء الجمال الباهـــر ، وفئة قليلة من هؤلاء يمكنهن ادعاء الفضيلة الكاملة فى نفس الوقت . وأنا أحاول أن أوفق بين هذا وبين كرهك للوظيفة الدينية ، الامر الذى يعطى لمحة أمل فى أن فضيلتك لا تزيد عن القدر المناسب لفتاة شابة ، وهذا يثير فضولى . ولسوف يســعدنى أن تتاح لى فرصـة اشباع هذا الفضول .

المخلص المنتظر لردك
فيليب آرلنجتون

ملحوظة : مرفق طيه صورتى

وقد خلب لبهـــا هـــذا الخطاب ، فان امتنـــاع صاحبه عن التحدث عن مزاياه جعلها تعتقد أنها عظيمة لدرجة انه يأخذها كأمر مقطوع به . وبدت صورته ممتلئة حيوية وذكاء ، وعـلى قدر كبير من خفة الروح والشقاوة المســتحبة ، فردت على خطابه هو وحده وارسلت اليه صورتها وهى فى أبهى زينتها ، واقترحت يوما يتقابلان فيه للغداء فى بيت الوســـية ، فقيـــل وحل يوم اللقاء .

وقد أحدث بيت الوســـية ووجود مسز منتيث وقت الغداء تأثيرا طيبا بالنسبة لمكانة بنلوب ومركزها الاجتماعى . وبعـد الغداء تركا سويا ليتعارفا . وبدأ هو الكلام بابداء ملاحظة عن ان اعلانها لم يبـالغ ولم يزد عن الحقيقـــة شـيئا من ناحية الجمال . ثم أبدى دهشته من أنها قد لجأت الى هـذه الوسيلة للحصول على زوج ، الأمر الذى يسره أن يقول أنه ما كان ليصعب عليها أبدا . وقد دعا كلامه هذا الى أن تشرح له ظروفها العائلية بما فى ذلك أسباب رفضها للزواج من رجل دين . وصارت كل دقيقة تمضى تزيد من استلطافها لعطفـــه المرح . وفى النهاية وجدت نفسها مقتنعة بأن الحياة معه كزوجة ستكون على النقيض تماما من حياتها مع أبيها .

وبعد ساعتين من الحديث فى عزلتهما وجدت نفسها متيمـة بهواه تماما . واذا كان حكمها ســليما فانه هو الاخر أصبح كلفا بها . عندئذ عرضت عليه المشكلة التى كانت تضايقهـــا فقالت : « لم أتجاوز العشرين من عمرى ، ولا يمكننى أن أتزوج بغير موافقة أبى . وهو لن يوافق أبدا أن أتزوج برجل ليس من رجال الدين . فهل تظن عندما أقدمك اليه أنك تستطيع أن تتظاهر بأنك من رجال الدين ؟ » . وعنـد هذا السـؤال لمعت عيناه بضوء غريب جعلها تحار فى أمره ، ولكنه أجابها مؤكدا : « نعم أظن أنى أستطيع ذلك » . وقد سرها أنه شــاركها فى استغفال والدها ، وشعرت بأن ذلك قد قرب بينهما اكثر من ذى قبل .

وتحدثت الى والدها عنه باعتباره صديقا لمسز منتيث قابلته صدفة فى البيت الكبير . وقد انزعج والدها لأنه سيفقد خادمة بلا أجر . ولكن مسز منتيث ساندت بنلوب فى امتداح مناقب الشاب وتقواه المثالية وبينت فرص الترقية العظيمة المتاحة أمامه بما له من صلة وثيقة بكبار رجال الدين . واخيرا وافق الرجل العجوز مكرها على مقابلة نموذج الكمال هذا ، فان وجده مرضيا سمح باتمام الخطبة . وكانت بنلوب على أحر من الجمر خشية أن تصدر عن فيليب زلة تمكن والدها من اكتشاف الخدعة ، ولكن لدهشتها وفرحتها وجدت كل شىء يسير على ما يرام . وتكلم الشاب عن الابراشية التى يعمل مساعد قسيس بها ، ووصف قسيسها وذكر أنه التحق بخدمة الكنيسة لأن اسرته تؤدى هذا الواجب منذ تسعين سنة . ثم عرج فى حديثه بخاتمة متألقة عن أهمية هذا العمل القدسى الذى يأمل أن يكرس له حياته . وكانت أنفاس بنلوب من فرط دهشتها تتلاحق وتشهق فيما بينها وبين نفسها • ولكنها لاحظت مسرورة أن رأى والدها فى فيليب يضطرد فى التحسن وانه قد بلغ ذروة الاعجاب به عندما أخذ الشاب يتلو أجزاء من النصوص الدينية . وهكذا بعد ما سويت كل الصعوبات تم الزواج بعد أسابيع قليلة ، وذهبا الى باريس لقضاء شهر العسل ، فقد صرحت بانها أخذت ما يكفيها من حياة الريف . وانها للاستمتاع تفضل بهجة الأماكن العامرة على جمال الطبيعة. وكان شهر العسل بالنسبة لهما حلما طويلا من السعادة ، فزوجها لطيف دائما لا يعترض أبدا على أى شكل من اشكال الطيش التى دفعها اليها الكبت الذى عاشت فيه سنين . ولم تكن تبدو فى افق حياتها سوى سحابة واحدة هى تحفظه وتكتمه فيما يتعلق بشخصه . ولكنه أوضح لها أنه لأسباب اقتصادية مضطر الى الاقامة فى قرية بوبلتون فى سومرست . ومن حديثه عن البيت الفخم المجاور له والذى يعيش فيه سير روستريفور والليدى كينيون استنتجت أنه لا بد أن يكون وكيلهما . ورغم أنها فى بعض الأوقات كانت تتعجب من امتناعه عن اعطائها مزيدا من الايضاح الا أن كل دقيقة من شهر العسل كانت ممتلئة بالبهجة الى درجة لم تتح لها وقتا لامعان الفكر فى هذا الأمر . وقد أوضح لها أنه مضطر الى العودة الى بوبلتون فى يوم سبت معين . ووصلا فى وقت متأخر الى البيت ، وكانت متعبة جدا الى درجة جعلتها لا تتمنى شيئا سوى أن تنام فى الحال ، فقادها الى الطابق العلوى حيث غرقت فى النوم حين ألقت رأسها على الوسادة .

* * *

(٣)

استيقظت فى الصباح التالى على دقات أجراس كنيسة ، وعلى منظر زوجها وهو يرتدى ملابس كهنوتية . وجعلها هذا المنظر تستيقظ فورا وسألته فى دهشة : «لماذا ترتدى هذه الملابس ؟» فأجابها وعلى شفتيه ابتسامة : « يا عزيزتى لقد حل الوقت الذى أقدم لك فيه اعترافا صغيرا . فانى عندما رأيت اعلانك لأول مرة لم أشعر الا بحب استطلاع . وكان طلبى مقابلتك لمجرد التسلية . ولكن عندما رأيتك أحببتك ، وكل دقيقة قضيتها فى بيت الوسية زادت من حبى لك ، فقررت أن أفوز بك . ولما كان ذلك مستحيلا بالوسائل الشريفة فقد لجأت الى الخداع . والآن لا أستطيع أن أخفى عليك أنى مساعد قسيس فى هذه الابراشية . حقيقة انى خدعتك بخسة ولكن عذرى الوحيد هو حبى الكبير لك اذ لم يكن فى مقدورى أن أفوز بك بطريقة أخرى .

فقفزت من سريرها وهى تصيح « لن أسامحك أبدا .. أبدا أبدا .. أبدا . وسوف أجعلك تندم . سوف أجعلك تلعن اليوم الذى عاملت فيه فتاة مسكينة بهذه الطريقة الخسيسة . سوف أجعلك أنت وأكبر عدد ممكن من شركائك الدينيين اضحوكة بقدر ما جعلتنى أضحوكتك » . فى ذلك الوقت كان هو قد أكمل ارتداء ملابسه فدفعته خارج باب الحجرة واحكمت رتاج الباب . وبقيت طيلة اليوم فى وحدة مغيظة .

لم يصدر عنه ما يدل على وجوده الا وقت العشاء عندما طرق بابها ومعه صينية ، وقال لها : « اذا كنت تريدين معاقبتى فيجب أن تبقى حية . واذا كنت تريدين البقاء حية فيجب أن تأكلى . وها هى صينية . ولكن ليس من الضرورى أن تكلمينى لانى سوف أضعها على الأرض وأذهب ، وأتمنى لك شهية طيبة». فى أول الأمر أرادت أن تسترسل فى كبريائها ، ولكنها لم تكن قد أفطرت فى الصباح .ولم تأكل شيئا عند الظهر ولا فى وقت الشاى ، فغلبها الجوع والتهمت كل شىء فى الصينية . ورغم ذلك لم تتخل عن فكرتها فى الانتقام . ولما أنعشها العشاء قضت ليلتها فى تدبيج خطاب متعال موجه اليه تحدد فيه أسلوب حياتهما فى المستقبل القريب . وقد بذلت فى هذا الخطاب جهدا كبيرا وسودته مرات عديدة قبل أن ترضى عنه . وقد كتبت تقول : ــ

سيدى ..

بسبب تصرفك الخسيس لن أكلمك أبد الا الكلمة الضرورية . لن أخبر أحدا بما فعلته معى لان ذلك معناه أن أكشف لهم عن غبائى . ولكنى سوف أجعل الجميع يدركون أنى لا احبك ، وأنك قد فتنت بى ، وأن أى رجل فى مكانك يغنى عنك . وسوف يسعدنى أن أتسبب فى جرسة تسىء اليك . واذا حدثت نتيجة لذلك فضيحة فى الدوائر الدينية فسوف يزداد سرورى. فان هدفى الوحيد فى الحياة سوف يكون منذ الآن أن أحقرك تحقيرا بعمق التحقير الذى ألحقته بى .

زوجتك فى الاسم فقط منذ الآن .

بنلوب

ووضعت الخطاب على صينية العشاء ثم تركتها خارج الباب. وفى الصباح التالى ظهرت صينية ثانية . ولم يقتصر محتوياتها على الافطار الشهى فقط ، بل كانت تحمل كلمة مكتوبة . وخطر لها أن تمزقها قطعا صغيرة وتلقى بها من النافذة ، ولكنها لم تستطع أن تقاوم أملها فى أن يكون قد غلبه الأسى والخجل فقدم لها كل الاعتذارات التى تسمح بها الظروف . ففتحت الخطاب وقرأت : ــ

« مرحى يا عزيزتى بنلوب . فخطابك يعتبر نموذجا رائعا فى التأنيب المتعالى . وأظننى ما كنت أجد تعديلا عليه لو أنك سألتنى النصيحة . وفيما يتعلق بالانتقام فسوف نرى ياعزيزتى فقد لا يتحقق ما تتوقعينه » .

المعجب الدينى
فيليب

ملحوظة : ــ لا تنسى حفلة الحديقة ..

***

وحفلة الحديقة هذه التى حدثها عنها خلال شهر العسل كان سير روستريفور وليدى كينيون قد قررا اقامتها فى بيتهما الاليزابيثى الجميل وحددا يوما يناسب تقديم العروس الى أهل الدائرة . وقد ترددت بنلوب فى قبول الذهاب لأن الملحوظة التى كتبها زوجها جعلتها تميل الى الرفض. ولكن بعد التأمل فى الامر رأت أن الحفلة قد تتيح لها فرصة لتحقيق انتقامها . فارتدت ملابسها بعناية فائقة ، وزاد غيظها بريق عينيها لمعانا فبدتا أشد فتنة وفتكا . وقد رأت أن اخفاء شجارها مع زوجها يخدم أغراضها ، وهكذا وصلا معا ومظهرهما لا غبار عليه أبدا ، وقد تألق جمالها الى درجة جعلت الرجال الذين شاهدوها يشغلون بها عمن عداها . أما هى فقد تظاهرت بالاحتشام والبساطة فى فى السلوك ، وتجاهلت كبار الموجودين الذين سعوا للتعرف اليها . وأولت القسيس وحده كل اهتمامها تقريبا . والقسيس هذا رجل فى أواسط عمره اسمه ريفردى . وقد

اكتشفت بنلوب بعد دقائق قليلة أنه مولع بالآثار المحلية . وقال لها فى اهتمام بالغ أنه يوجد فى المناطق المجاورة خندق طويل لا شك فى أنه ملىء بآثار قيمة من عصر ما قبل التاريخ . وأنه وحده الذى يهتم بها ، ولم يستطع أن يقنع أحدا بالحفر لاستخراجها . ونظرت اليه بعينين واسعتين وقالت : « آه يا مستر ريفردى ، هذا أمر مخجل جدا ! » وقد تأثر القسيس لذلك الى درجة أنه هنأ مساعده لعثوره على رفيقة الروح الرائعة هذه .

* * *

واستطاع أن يقنع بنلوب ـ بعد صعوبة كما أفترض هو ـ أن تذهب فى اليوم التالى معه فى عربته لمشاهدة بعض الآثار المثيرة للاهتمام التى توجد على بعد عشرة أميال من بوبلتون . وقد شاهدهما الناس معا فى العربة وهى تجتاز بهما القرية ، وهو يتحدث اليها باهتمام بالغ فى حين تستمع هى اليه فى اعجاب ونشوة . طبعا رآهما كل الناس . وكانت هناك سيدة اسمها مسز كيجلى تحترف اذاعة الاشاعات ونقل الكلام ، لها ابنة كانت قد اعتزمت أن تزوجها لمستر آرلنجتون العزيز . وهكذا بدأت ترى من الأسباب ما جعلها تشك فى اسباب اهماله لابنتها العانس الرائعة . فلما مر بها القس وبنلوب فى العربة قالت « هم » . وكل من سمعها أدرك معنى هذه الكلمة ذات الحرف الواحد . ولكن ما تبع ذلك كان أسوأ . ففى الصباح التالى وفى الوقت الذى ينشغل فيه مستر آرلنجتون بواجبات الابراشية شوهد القسيس وهو يسير الى بيت مساعده يحمل كتابا كبيرا عن آثار سومرست . ولوحظ أنه قد لقى وقتا أطول مما يستغرقه تسليم المجلد . وعن طريق اشاعات الخدم اتضح لمسز كيجلى ومن ثم للقرية كلها أن العروسين الحديثى الزواج يعيشان فى حجرتين منفصلتين .

أما القسيس المسكين فلم يشعر فى هذه الاثناء بنشاط مسز كيجلى فكان يتحدث مع كل انسان عن جمال زوجة مساعده وذكائها وفضائلها . وصارت كل كلمة ينطق بها تزيد من جدية الاتهامات ضده وضدها . واخيرا لم تستطع مسز كيجلى أن تحتمل الأمر أكثر من ذلك ، وشعرت بأن واجبها يحتم عليها أن تكتب الى مستر جلاسهاوس نائب مطران الناحية.واقترحت عليه مراعاة لصالح القسيس العزيز أن يجد لمساعده مكانا فى ابراشية أخرى . ولكن مستر جلاسهاوس الذى يعرف مسز كيجلى لم يأخذ الأمر على محمل الجد واعتقد انه تكفى كلمة منه للقسيس عندما تأتى المناسبة . .

وزار القسيس الذى اكد انه ليس فى الدنيا اكثر طهارة من علاقته بمسز آرلنجتون . وفى نفس الوقت امتدح براءتها فى مغالاة استرعت نظر نائب المطران. ولذلك قرر أن يرى السيدة بنفسه ووصل الى بيته فى موعد تناول الشاى . وقابلته بنلوب بحرارة وكانت قد بدأت تشعر بالملل من الآثار ومن القسيس . ويجب الاعتراف بأن مستر جلاسهاوس استفسر فى رقة بالغة عن موضوع الاشاعات التشهيرية التى وصلته عن طريق مسز كيجلى . فنفت بنلوب كل شىء ، وتكلمت بطريقة اقنعت مستر جلاسهاوس بأن القسيس كان طائشا فى معاملته اياها . عند ذلك أخذ مستر جلاسهاوس يقول لها أن الآثار تتعلق بالماضى الذى ولى وان ذلك لا يلائم مزاجه لانه يفضل الحياة على الاحجار الميتة . فاجابته : « آه يا مستر جلاسهاوس كم أنت مصيب ، وأنا أتفق معك تماما . خبرنى يا عزيزى مساعد المطران أى أشكال الحياة تثير اهتمامك بصفة خاصة ؟ » . فأجابها : « الطيور النادرة ، وبخاصة تلك التى توجد فى مستنقعات سيدجمور ، ففيها يكثر طائر القاوند ، بل يوجد بها أيضا أبو فصادة الأصفر المائى الذى قد يظهر لمن ينتظره فى صبر » . فضمت بنلوب يديها ورفعت اليه عينيها فى حماس وقالت انها عاشت فى منطقة مجاورة لمستنقعات نورفولك ورغم الرحلات الاستكشافية الكثيرة التى قامت بها فانها لم تر « ابو فصادة » ابدا .

ومما يؤسف له أن نقول أن مساعد مطران المنطقة نسى مهمته ونسى واجبه المقدس فدعاها الى الذهاب معه لمراقبة «أبو فصادة» الأصفر المائى فى بقعة غير مطروقة يعرف هو أنها مزار محبب لهذا العصفور . فقالت له : « آه يا مساعد المطران ، وماذا سوف تقول مسز كيجلى ؟ » . فحاول جهده أن يأخذ لنفسه مظهر الانسان الذى عرك الحياة وخبرها فأزاح جانبا موضوع هذه السيدة المتمسكة بالفضيلة باعتبارها امرأة لا أهمية لها . وقبل أن ينتهى من فنجان الشاى الثانى كانت بنلوب قد خضعت لالحاحه ووافقت على أن تشاركه رحلة فى أول يوم يصحو فيه الجو .

وذهبا ولكن جواسيس مسز كيجلى نشطوا . رغم أن المنطقة مهجورة ، فلم يمض الا قليل حتى عرفت اسوأ ما فى الأمر ، بل أكثر منه . ولما وجدت أن الكنيسة قد خذلتها حاولت أن تجد مساعدة لدى ليدى كينيون مؤكدة لها ان التقارير والأخبار التى وصلتها أكدت أن مساعد المطران لم يكن يشاهد العصافير فحسب . واضافت : « لن أقول أكثر من ذلك لأن الباقى يمكن تخيله . ألا يمكن يا سيدتى العزيزة أن تبطلى سحر هذه الجنية التى أضلت أكثر الرجال استقامة واحتراما من بين وعاظنا الدينيين » . فأجابتها ليدى كينيون بأنها سوف تفكر فى الأمر وترى ما تستطيع أن تفعله . ونظرت الى ما تعرفه عن مسز كيجلى فكرت فى أن من الحكمة أن تبحث بنفسها بعض الحقائق . وهكذا ذهبت الى زيارة بنلوب وسألتها عن سبب تلك الضجة .

وبعد فترة قضياها فى الاخذ والرد استخلصت من بنلوب كل القصة . ولكنها بدلا من أن تعتبر الحكاية مأساة لم تفعل أكثر من أن ضحكت وقالت : « آه يا ابنتى العزيزة ، ان ما تفعلينه سهل جدا ، اذ كيف تتوقعين من هؤلاء الرجال المسنين ثقلاء الظل أن يقاوموك ؟ ؟ كيف ذلك وهم لم يروا فى حياتهم امرأة جميلة حقا مثلك ؟ » . فاعترضت بنلوب « وانت » ، ولكن ليدى كينيون تجاهلت هذا الاعتراض واستمرت كما لو أن بنلوب لم تتكلم ، فقالت : « لا يا عزيزتى .. لو أردت أن يكون لانتقامك قيمة يجب أن تمارسى سحرك فى آخر يستأهلك . واسقف جلاستونبرى الذى كنت تقودين مرؤوسيه الى طريق الضلال هو الذى يستأهل معدنك . ولن أعجب اذا وجدت فيه نظيرك . وسوف أرتب بينكما برجاسا وأكون بنفسى الحكم بينكما وأقدر الجائزة بحياد ونزاهة تامة ، أؤكد لك أنى رغم اعجابى الشديد بالاسقف لا أستطيع الا أن أعجب بروحك المغامرة » .

* * *

(٤)

اسقف جلاستونبرى هذا رجل له مركزه العلمى الكبير الذى مكنه من أن يصعد فى السلك الكهنوتى على ما فى أخلاقه من طيش يؤسف له ورغم انه لم تعلق به فضائح الا أنه كان معروفا بحبه للمجتمعات والنساء الجميلات ، وأنه ليس جادا دائما فى أحاديثه معهن . وقد أخبرته الليدى كينيون التى تعرفه معرفة حبيب بكل ما عرفته عن بنلوب والفوضى التى خلقتها فى الابراشية ، وقالت له : « ليست الفتاة سيئة ولكنها غاضبة جدا ، ويجب الاعتراف بأنها محقة فى غضبها . وقد عجزت عن أن أؤثر عليها تأثيرا طيبا ، وأظن أن بعض السبب فى عجزى يرجع الى أنى وجدت قصتها مسلية ولم يطاوعنى قلبى على تأنيبها . ولكنى مقتنعة يا اسقفى العزيز بأنك سوف تنجح حيث فشلت أنا فاذا وافقت فانى سوف آتى بها لتقابلك ثم نرى بعد ذلك ما نراه » .

ووافق الاسقف فدعت بنلوب لمقابلته . وكانت هى قد اكتسبت ثقة من تجاربها الأخيرة فلم تشك فى أنها سوف تجعل من الاسقف خاتما حول خنصرها ، فروت له قصتها ، ولكنها

ارتبكت عندما وجدته يبتسم لدى سماعه أكثر أجزاء قصتها تأثيرا . وعندما نظرت اليه بعينين مولهتين لا يستطيع أى قسيس أو أى مساعد مطران ان يقاومهما وجدته لشدة هولها يغمز لها بعينه . وقد ارتدت بها هذه الغمزة الى البساطة والاخلاص فى كلامها . وقد استنتج الاسقف أنها رغم غضبها الشديد ما زالت تحب فيليب ، ولكن كبرياءها لا يسمح لها بأن تعترف له بذلك وقال الاسقف الذى عاملها بمحبة ولكن فى استخفاف: « لا أظن أن تصرفك الحالى ينيلك ترضية كبيرة . والدنيا مليئة بالرجال البلهاء المستعدين للوقوع فى حبك . أما أنت فلا يمكنك أن تقعى فى غرام رجل أبله ، ولن يفشل غير الأبله فى أن يدرك ان الذى يتحكم فى قلبك هو زوجك . لا شك أنه خدعك خدعة لا تغتفر ، وانا لا أقترح عليك أن تتصرفى كأن لم يحدث شىء . ولكى يتحقق لك قدر من السعادة ابحثى عن عمل يشغلك خيرا من ادارة رؤوس المغفلين . وعليك أنت أن تقررى بنفسك مايجب عليك عمله ، على شرط أن يكون أكثر ايجابية وارضاء من الانتقام » . وبهذا الكلام ربت على يدها وقال : « فكرى فى الأمر يا عزيزتى ثم أخبرينى بما استقر عليه قرارك » .

* * *

وعادت الى بيتها وقد خفت حدتها وهبطت . وتبينت لأول مرة أن الغضب مهما كان محقا ، فهو منته على طول المدى الى غذاء سام . وأصبح عليها أن تتخذ قرارات عملية صعبة . ولما كانت غير مستعدةلان تصبح زوجةمطيعة لقسيس ريفى، وكانت أقل استعدادا لان تعود الى ابيها فقدوجب عليها أن تجدطريقة تكسب بها عيشها . وفى خطاب طويل لمسز منتيث قصت عليها كل ما حدث لها منذ زواجها وختمت الخطاب بذكر النصيحة المخلصة التى قالها لها الاسقف . ثم قالت : « لقد لقيت منك عطفا كثيرا الى الحد الذى يجعلنى أتردد فى أن أطلب المزيد ولكنى أشعر أن فى امكانك مساعدتى على الوقوف على قدمى . فهل يوافقك أن تقابلينى فى لندن لاناقش معك الأمر ؟ » .

وتقابلا ، وأقنعت مسز منتيث ــ بعد هذه المقابلة ــ حائكة ملابسها بأن توظف بنلوب عندها كعارضة أزياء . وعندما انتقلت بنلوب الى لندن انقطعت صلتها بزوجها ونسيتها بوبلتون ، ولم يفتقدها أحد سوى مسز كيجلى وزوجها دون شك ، رغم أنه لم يعبر عن عواطفه أبدا .

وقد ساعدها جمالها على أن تلقى ترحيبا لدى الحائكة ، ثم تبين فيما بعد شيئا فشيئا أن لديها موهبة كبيرة لتصميم الملابس . وارتقت فى عملها بخطى سريعة . وفى غضون ثلاث سنوات كانت تحصل على أجر مجز . وكادت أن تصبح شريكة عندما تلقت خطابا حزينا من أبيها يقول لها فيه ان صحته سيئة جدا وانه يخشى أن يموت. وقال : «لقد عاملتنى أنا وزوجك الفاضل معاملة سيئة جدا . ولكنى أتمنى أن تزول كل المشاعر السيئة بيننا قبل أن أموت . ولهذا السبب سوف يسعدنى أن تعودى لفترة مهما كانت وجيزة الى بيتك القديم .

بكل محبة مسيحية
والدك

وذهبت بنلوب بقلب مثقل الى شارع ليفربول . وبينما هى تبحث عن مقعد رأت ــ ولكن هل يمكن أن يكون ذلك حقيقة ؟ــ فقد رأت زوجها فى غير ملابسه الدينية يبدو عليه الثراء وهو يوشك أن يصعد عربة الدرجة الاولى . وحملق كل منهما فى الآخر لحظة ثم صرخت فى دهشة : « فيليب » وفى نفس الوقت صرخ هو « بنلوب .. يا عزيزتى ، انت أجمل مما كنت فى اى وقت مضى » . فاجابته : « فيليب ، ماذا حدث لهذه الملابس التى فرقت بيننا ؟ » . فقال : « تركتها فى حراسة العثة ، فقد اكتشفت أن لدى موهبة الاختراع ، ولهذا استقلت من الكنيسة .ولدى الآن دخل طيب . وها أنا فى طريقى الى شركة كامبريدج لصناعة الادوات العلمية . ولكن كيف حالك أنت ؟ فانك لا يبدو عليك الفقر » فقالت : « لا أنا أيضا قد اغتنيت » ثم قصت عليه قصة عملها الناجح . فقال : «كنت اعتقد دائما أنك لست بلهاء ». فأجابته : « وأنا اعتقدت دائما أنك وغد ، ولكن الآن لم يعد يهمنى ذلك » . وبهذا ارتمى كل منهما بين ذراعى الآخر على رصيف القطار .

وقال الكمسارى : « اقفزا يا سيد أنت والسيدة » وعاشا بعد ذلك فى سعادة .





كتاب الشهر

الانسان والأمم

تأليف :

لويس ج . هال

عرض وتلخيص :

الدكتور محمد فتحى الشنيطى

هذا بحث فى أصول الفلسفة السياسية ، قام به « لويس . ج . هال Louis J. Halle الأستاذ بالمعهد الجامعى للدراسات العليا بجنيف وهو يعد خلاصة لدراساته وخبراته زهاء ربع قرن . وقد توخى فيه أن يعرض مذهبا شاملا فى الفكر السياسى ينم عن نظرة فلسفية عميقة للحياة تكمن وراء أحداثها وتقلبات أحوالها ، فتوفق فى تناغم جميل بين الفكر والواقع . ويقع كتاب « الناس والأمم » فى مائتين وثمانية وعشرين صفحة من القطع الكبير ، وطبع فى « برينستون » سنة ١٩٦٢ . وسنحاول فيما يلى أن نلخص أفكاره الأساسية فى عرض موجز نأمل أن يأتى معبرا تعبيرا صادقا عن موقف المؤلف .

***

١ ـ الفلسفة الثنائية :

القضية الأساسية فى هذا البحث هى أننا نقيم فى عالمين فى آن واحد ، عالم التصور ، وعالم الواقع مثلنا فى ذلك مثل لاعب السيرك الذى يعتلى جوادين مرتكزا باحدى قدميه على صهوة أحدهما وبالاخرى على صهوة الآخر . ويلوح أن هذا الانقسام الى عالمين يثير المشكلات التى تواجه البشرية كأفراد ويبرز العقبات التى تقف فى سبيل تفاهم المجتمعات وتعاطف الشعوب .

والنظرة الثنائية هى تصور جذرى فى الفكر الفلسفى منذ أقدم العصور . فأمامنا تمثل دائما حكمة سقراط التى تلتمس الحقيقة فى عالم الأفكار أو المعقولات حيث الثبات والوضوح والدوام ، وتوهن من قيمة عالم الأشياء المادية أوالمحسوسات حيث التغير والخلط والفناء .

ويرى المؤلف أننا نعيش العالمين . معا ، بيد أن عالم الأفكار يهيمن فيما يلوح على سلوكنا . فأفكارنا تهدينا وتوجهنا ـ وان يكن ذلك على غير وعى منا ـ نحو ما هو صالح للجنس البشرى وكأنما هو أمر

من أمور الطبيعة أو مقصد من مقاصد الله • ونحن نسلم بان العقل الأسمى Lagos هو النموذج الكامل الذى يسعى عالم الانسانى الى التشبه به.

بيد أننا كأفراد وكمجتمعات لا نتفق على الأسس العامة الملائمة للسلوك الانسانى • ومع أننا نعرف طرائق الحياة الملائمة للأجناس الأخرى ، فاننا نعجز عن معرفة ما هو ملائم لجنسنا • ويتبع ذلك أن كل من حاول التصدى لكتابة عرض وصفى ـ كما فعل « مايترلينك » Maeterlink فى كتابه : حياة النحل ـ لحياة الانسان وجد نفسه ازاء مصاعب عديدة واشكالات لا حصر لها • فقد كان فى وسع « مايترلينك » أن يدرس جماعة من جماعات النحل ويزعم أن ملاحظاته تصدق على سائر جماعاته • فخلية النحل فى نيويورك لا تختلف عن مثيلتها فى بكين أو فى باريس ، فقد استقر نمطها منذ أمد بعيد وثبت تنظيمها الاجتماعى منذ أقدم عهد تمتد اليه معرفتنا ، وتوزع اختصاص العمل فيها بين الملكة والذكر والعمال • بينما تاريخ المجتمع البشرى منذ بداياته الأولى التى تدركها معرفتنا مرآة تعكس التنوع والتبدل والتحول ، فهو تاريخ يموج بحركة لا يقر لها قرار •

وفى وسع المرء أن يحدس بأن هذا التطور الانسانى ، مثله مثل تطور النحل فى الازمنة الغابرة مآله حتما أن يستقر عند غاية • والمأزق الذى لا مفر لنا من أن نواجهه هو أننا لا يمكننا أن نعرف فى أى اتجاه ينبغى لنا أن نمضى ، والى أى نظام من تلك الأنظمة المتعاقبة المتناوبة يلزم أن نهيىء أنفسنا ونوطن ارادتنا • وفى عبارة واحدة نحن لا نملك أن نضع يدنا على ما يشكل نظام الحياة الملائم لنا ، فدون ذلك تعدد التصورات واختلاف المفاهيم بين مجتمع وآخر •

ان عملية النمو فى الفرد هى عملية عن هويته الفردية ، وأى نوع من الأشخاص عساه يصبح ، وطريقة الحياة الملائمة له، ولعملية التطور فى النوع غايات مماثلة • وقد اكتملت عملية التطور الآن عند كل نوع باق ما عدا الانسان وحده ، وفى هذا يقول « جوليان هكسلى » Julian Huxley : « لقد صار الانسان الآلى الممثل الوحيد للحياة فى جانبها التقدمى ، وضمانها الوحيد لأى تقدم فى المستقبل.

ويذهب المؤلف الى أن للفكرة دائما المنزلة الاولى ثم تأتى حياة الانسان محاكية لها • فالمثال الذى يقوم بنحت تمثاله فى الحجر يحاكى فكرة ما ينبغى أن يكون عليه الانسان : فى تعبير وجهه وايماءاته فى مثله وقيمه ••

وليس ثمة مواطن انجليزى ولد ولديه فكرة الرجل الانجليزى ، ولكن جميع المواطنين الانجليز وصلتهم هذه الفكرة ، فهى تأتى اليهم من التجربة المتجمعة للافراد سواء بطريقة مباشرة أو فى ثنايا القصص والحكايات التى تتشكل فى معظم الأحيان فى أفكار ومثل عليا • هذه الفكرة التى تأتى اليهم تتمثل فى قواعد السلوك الملائمة لهم • ولا مشاحة فى أن سبق الفكرة هو الذى يهب القيمة للابداع الفنى والأدبى • فقد لاحظ « سومرست موم » Sommerset Magham فى بعض ما كتب أن الانجليز فى قصص « كبلينج » Kipling عن الهند كانوا أكثر تمثيلا للجيل الذى أعقب كتابته لقصصه من الجيل الذى كان قائما حين كتبها • فلقد كان فى الهند انجليز فى الجيل الذى أعقب كتابة قصص «كبلينج » لم يكن فى الوسع أن يكونوا ما كانوا عليه ما لم يكتب هذه القصص • فهو لم يبدع شخصيات روايته فحسب بل أبدع رجالا أيضا •

وتأخذ الفلسفة الثنائية بأن هنالك فى سياق الطبيعة منذ البداية الاولى فكرة مستخفية عن الانسان تتمثل فى المقصد من وجوده ، وينبغى أن نشكل أنفسنا طبقا لها • وقد أيد ذلك « شيشرون » حين ذكر « أن ثمة قانونا حقا ـ أعنى العقل السليم يتفق مع الطبيعة وينطبق على جميع الناس ، وهو سرمدى لا يتغير ••••• وهو لا يضع قاعدة فى روما وأخرى فى أثينا ••• » ومن لا يدين لهذا القانون بالطاعة يتخلى عن ذات نفسه ، فهو اذ ينكر الطبيعة الحقة للانسان يسام بأقسى العذاب • ولكن هل نحن قادرون على أن نفهم هذه الحكمة المستخفية ؟ ان جهلنا بها هو الذى يجعل بعضنا يتبع « نيتشة » بينما يتبع بعضنا الآخر «غاندى»• فبدون معرفة بالنهائى لا بد لنا من أن نستعين بالآراء المتصارعة لنصل الى أفضل ما نستطيع • ألا ان التناحر بين الأفكار المتنافسة يثير الصراع بين من يتبعونها • والصراعات ليست صراعات بين أفراد بقدر ما هى صراعات بين جماعات • أليست

كل جماعة تمثل مركبا من أفكار تميزها من الجماعات الأخرى التى تمثل مركبات مختلفة من الأفكار ، بحيث يتخذ الصراع بين الأفكار صورة الصراع بين الجماعات ·

٢ ـ الجماعة على ضوء التحليل الفلسفى :

ان كل جماعة بالدرجة التى ترتبط بها تمثل مركبا من أفكار يحددها ويجعل من المكمن تصورها كشخص معنوى · ففكرة الفرنسى تمثل الطريقة التى يرسم بها الفرنسيون أنفسهم ، والطريقة التى نرسمهم بها ، أكثر من الطريقة التى يكونون هم عليها بالفعل · والفكرة تدرس لتلاميذ المدارس الفرنسيين من أجل تخليدها · وهى ممثلة فى الأبطال الوطنيين وفى الأدب القومى والفن الشعبى ولكنها ليست بالضرورة محققة تماما فى غالبية الفرنسيين المعاصرين ·

وربما أمكن للفكرة وحدها أن تجعل للجماعة وحدتها حين ننظر اليها كشخص معنوى · ولما كانت الجماعات المختلفة تمثل أفكارا مختلفة ، فثمة تنافس وصراع بين الجماعات يعكس هذا التنافس والصراع بين الأفكار · فقد يرى الفرنسيون فكرة الانسان عند جيرانهم الألمان معادية لفكرتهم ومن ثم مهددة لكيانهم · فكل جماعة يمكن تعريفها بالفكرة السائدة سواء أكان واقعها الفعلى يمثلها تمثيلا وثيقا أم لا · والجماعة تتألف من أفراد متنوعين على نطاق واسع ، ولكنهم يتحدون بفضل فكرة مشتركة عن قواعد السلوك الملائمة لهم · وعلى ذلك تتميز جماعة عن أخرى ، ويتخذ الصراع بين الأفكار شكل الصراع بين الجماعات ·

وقد يلوح هذا تبسيطا مخلا ، ذلكم لأن خطوط المعركة فى صراع الأفكار لا تطابق حدود الجماعات التى تحددت تحددا صوريا · فالصراع يمضى بين الجماعات الضخمة المنظمة كما يجرى داخل هذه الجماعات سواء بسواء · وهو ينشب بين الجماعات الأصغر وداخلها ، كما ينشب بين الافراد فى الاحاديث والمناقشات العامة (حيث نلاحظ الحجج المتبادلة بين الجيل الجديد والجيل القديم ، بما لدى كل فريق من تصورات متعارضة عن قواعد السلوك العامة) · وأخيرا ثمة صراع جوانى داخل كل فرد · فهنالك فى ألمانيا أكثر من فكرة عن الألمانى : الالمانى اللطيف المعشر ، الذى يعب من الجعة عبا ، ويعشق الموسيقى ويدخن الغليون ، ويرعى شئون أسرته · وهنالك الألمانى الفيلسوف والشاعر والصوفى الذى يعيش فى عالم المجردات ، مثل « فاوست » و « جوته » · وهنالك فكرة الألمانى المحارب الصارم ، يقف برأسه الحليق وبالمونوكل على احدى عينيه ، يهدد العالم بقبضته الحديدية ويتوعده بفرض سلطان جنسه عليه · والجماعة الألمانية حلبة صراع بين هذه الأفكار كل منها تكاد تنعقد له الغلبة فى حقبة من الزمن . فهتلر مثل فكرة الالمانى المحارب وجعلها تسود فى عقد من هذا القرن · ولم تكن هذه الفكرة جديدة ، وهى لم تنقض بسقوط « هتلر » ، فهى لا تعدوكونها احدى أفكار عديدة متنافسة ينجذب نحوها الألمان · وفى ايطاليا حاول « موسولينى » أن يحقق فكرة الايطالى كمحارب وفشل فى ذلك . وفى اليابان تتنافس فكرة اليابانى الذى يعشق الحدائق ويكلف بتنسيق الزهور ، وفكرة اليابانى المحارب الفظ · وفى الولايات المتحدة الأمريكية ثمة فكرة عن الامريكى مأخوذ بها على نطاق واسع ، وهى تنطوى على سمات خلقية كما تضم خصالا عن السلوك والمواقف · وتحول الخصائص البدنية للزنوج دون انطباق هذه الفكرة عليهم ، ومن ثم فوجودهم كعنصر هام فى الجماعة يشكل عقبة فى سبيل تحقيق هذه الفكرة · ومن هنا نرى أن أولئك الذين تملكتهم هذه الفكرة يستشعرون العداء تجاه الزنوج وهو ما نطلق عليه التعرض العنصرى · والسبب فى أن العلاقة الجنسية أو الزواج بين البيض والسود يثير السخط والغضب ، هو انطواء ذلك على تشكلات بدنية للأمريكيين فى المستقبل لا تطابق الفكرة التى يتوخون محاكاتها · ولكن هذه الفكرة عن الأمركة تلتحم داخل الجماعية الامريكية فى صراع مع أفكار أخرى للأمركة لا تستبعد الزنوج بل وتعادى هذا الاستبعاد ·

والى جانب هذه الاختلافات بين الأفكار التى تفضى الى صراعات ، ثمة ألوان من التشابه · فالفكرة التقليدية عن التحفظ الاجتماعى للانجليزى يمكن أن نلاحظها بين أبناء نفس الطبقة فى بوسطن واستكهلم أو فى زيورخ بدرجة لا تقل عنها فى لندن · فهنا يبرز لنا ذلك الطابع الذى هو أشبه بالشبح أعنى طابع الأشخاص المعنويين الذين يتداخل بعضهم فى البعض الآخر ، والذين يشغلون عدة أمكنة فى زمان واحد . والذهن البشرى ينفر

من التعقيد واللبس وينحو نحو التبسيط والوضوح ولذلك فهو يتجه الى ان يجعل لكل جماعة فكرة عامة مبسطة أشبه بالرمز يرمز به اليها • ونلاحظ أن مثل هذه الافكار العامة الملخصة لسمات الجماعات تشيع وتثبت مع الايام • وبهذا نعرف الجماعة بالفكرة العامة عنها منذ صبانا ، وقد لا يتهيأ لنا أن نراها أو نخالطها : فالصينى قصير القامة دمث الطبع لا يكاد يسير حتى ينحنى للتحية . والانجليزى ارستقراطى ، والألمان (خلال الحرب) وحوش غلاظ القلوب ، والايطاليون كادحون يمتلئون حيوية ويعشقون الاغنية •• الخ وبقدر اقتراب هذه الافكار العامة من النبل يقترن أصحابها فى الذهن بالفضيلة •

ان الجماعات هى ارتباطات مؤسسة على أفكار . ونحن نفكر فيها فى هذه الحدود مبسطين الواقع الفعلى • ولكن هذه الارتباطات يهددها دائما ما يثور من صراع بين الأفكار •

٣ ـ الجماعة والدولة :

وكلما نمت الجماعة كان عليها أن تسعى نحو تحقيق أكمل لهـــا فى الدولة • ذلك لأن الدولة وحدها يمكن أن تخلع عليها ذلك التعريف المطلق الذى تفتقر اليه• وللدولة ثمتئذ حدود تغدو حدود الجماعة • وقد يحدث العكس أيضا ، فحيثما وجدت الدولة من قبل فانها تعجل بقيام الجماعة فى كنفها وتعمد الى تطويرها • ذلك لأن الدولة تعجز عن اكتساب رضى أولئك الذين تبغى ولاءهم ما لم تكن هنالك جماعة تتقمصها • فالجماعة بالأحرى . لا الدولة هى التى تستأثر برضى الناس •

وعلى ذلك فالجماعة والدولة تستدعى احداهما الاخرى • ولما كانت الجماعة أقرب الى الطبيعة فاننا نفترض كونها تأتى أولا بينما الدولة التى تنهض على أساس فرض سلطان الاصطلاح على الجوهر الطبيعى للجماعة ، تأتى بعد ذلك • ومع هذا فمن حيث الواقع التاريخى كثيــرا ما تأتى الدولة أولا وتفضى الى قيام الجماعة • فقد كانت أمريكا الوسطى مستعمرة واحدة فى ظل الحكم الاسبانى الغابر ، وأعقب انتهاء ذلك الحكم فترة فوضى واضطراب حاول فيها مغامرون متعددون الاستيلاء على أكبر مساحة ممكنة من الاراضى • وقد نجم عن ذلك خمسة أقطار هى الجمهوريات الخمس فى أمريكا الوسطى فى أيامنا • فاذا كان أهل « نيكاراجوا » يظنون أنفسهم أمة واحدة اليوم، وأهل «هندوراس» أمة أخرى ، ومواطنو « سلفادور » أمة ثالثة غير هذه وتلك ، فان مرجع ذلك أنهم قبلوا التقسيم الاسمى على أنه أمر واقع • وفى هذا المثل جاءت الدولة أولا واتخذت لها اسما وعلما ، وبقوة الايحاء خرجت الجماعة ذاتها الى حيز الوجود • فمواطنو « نيكاراجوا » هم مواطنو « نيكاراجوا » لا لتمييز أصيل فى الطبيعة ، ولكن لأنهم سموا كذلك من بادىء الامر •

وقد بذلت الجهود فى القرن الماضى لتوحيد ألمانيا فى دولة قومية واحدة ،وباءت كلها بالفشل ومن ثم قامت دولتان ألمانيتان شغلت احداهما الجنوب الشرقى وامتدت الاخرى حتى بحر الشمال وبحر البلطيق • ومع ما كان ينبغى من تسميتها ألمانيا الشمالية وألمانيا الجنوبية فقد سميتا بالفعل ألمانيا والنمسا • والى أن استقر هذا الوضع لم يكن حد ليشك فى أن النمساويين كانوا جزءا لا يتجزأ من الأمة الألمانية مثلهم مثل البروسيين والبافاريين والسكسون • ومع ذلك فبعد هذا الاستقرار غدا الموقف الاسمى هو الموقف الحاسم ، حتى ان غزو « هتلر » للنمسا وادماجه لها فى الدولة الألمانية بعد ذلك بخمسة وستين سنة ، عد اعتداء من ألمانيا على النمسا وانتهاكا لاستقلالها • وما أشبه اليوم بالبارحة ! فقد تمخض عن انكسار ألمانيا فى الحرب العالمية الثانية ، دولتان ألمانيتـــان بدلا من دولة ألمانية واحدة • ولئن كان هذا تقسيما اسميا وصوريا فمن يدرى ، ربما نشأ جيل جديد هنا وهناك يبدو له هذا التقسيم أمرا سويا ، وربما رأى هذا الجيل فى المستقبل أن ادماج ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية يعد اعتداء صارخا على هوية كل منهما كجماعة مستقلة •

ان الجماعة هى ترابط بالتشابه والدولة ترابط بتنظيم مشترك • وكما أن خلايا البدن تنتظم فى كيان عضوى واحد تعتمد كل منها فيه على الاخرى ، فكذلك يمكن القول بأن الأفراد تنظمهم الدولة ، « هذا التنين الضخم » الذى « قام لحماية الانسان الطبيعى واستعباده » على حد قول «توماس هوبز»• ولو ألقينا على أنفسنا ذلك السؤال الخالد فى الفكر السياسى : ما هو التنظيم السياسى الملائم للانسان كأمر من أمور الطبيعة ؟ لارتأينا هذا التنظيم عند « أرسطو » دولة المدينة ، وعند « توماس الأكوينى»

و « دانتى » الامبراطورية العالمية . بيد أننا نجد أيضا ان أصحاب النظريات السياسية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر (ولنأخذ مثلا على ذلك « هوبز » و « روسو ») قد تخلوا تخليا تاما عن فكرة تنظيم طبيعى ، وجعلوا أساس نظرياتهم أن التنظيم السياسى مع كونه ضروريا أحرى أن يكون من صنع البشر أى أنه من ابتداع التجربة الانسانية . وأيا كان النظام الذى نبتدعه فهو على أية حال خير ما يمكن أن نصل اليه وان كان يتعارض مع طبيعتنا بينما نظام خلية النحل لا يتعارض مع طبيعتها .. ومن يعلم ! فربما أتى اليوم الذى يكتمل فيه تطورنا فنصل الى تنظيم طبيعى لمجتمعنا ! والمؤلف يرى أننا فى زماننا هذا علينا أن نبذل قصارى ما فى وسعنا على أساس ان هذا النظام الطبيعى لم يتهيأ لنا بعد .

وعلى ذلك فالجماعة والدولة أحرى ان تكونا منتميتين الى عالم الافكار منهما الى الواقع الوجودى Existential Reality . أفلا تنتمى **الارادة العامة** عند « روسو » الى عالم الافكار ؟ لقد كان « روسو » يطيب مقاما فى الفكر ويأبى التضحية به من أجل الواقع . ففى مقاله عن الاقتصاد السياسى فى موسوعة « ديدرو » Diderot نراه يتساءل بعد أن ذكر أن القاعدة الأولى التى يلتزم بها أولئك الذين يتولون مقاليد الحكم هى أن يعملوا طبقا للارادة العامة : « كيف يمكن للمرء ان يعرف الارادة العامة فى الحالات التى لا تكون فيها واضحة ؟ هل من الضرورى جمع الأمة عند كل طارىء غير متوقع ؟ من الأحكم عدم جمعها ، اذ لن يكون هنالك يقين فى أن يأتى قرارها معبرا عن الارادة العامة ... ولأنه يندر أن يكون ضروريا حين يتوافر عند الحكومة حسن القصد : ذلك لأن القادة يعلمون خير علم أن الارادة العامة تشد دائما ازر أميل جانب للمصلحة العامة ، اعنى أعدل جانب ، بحيث أنه يكفى فحسب أن يكون المرء عادلا لكى يستوثق من أنه يتبع الارادة العامة » فهنا يفترض « روسو » تصورا لا ريب فيه للعدالة يمكن بمقتضاه ان يأتى القرار معبرا عن الارادة العامة .

ويقول « روسو » بوجوب تعليم (الجمهور ليعرف ما يريد) . وقد كتب « كارل ماركس » ما يلى : « نحن نطور أمام العالم مبادىء جديدة منبثقة من صميم العالم ذاته .. فنحن لا نعدو ان نظهر له ما يصطرع فى ذاته بالفعل ، والوعى شىء يجب ان يكسبه الجمهور حتى وان كان لا يرغب فيه » . فهنا تعبير واضح عن أن الحزب الشيوعى يعرف معرفة معصومة من الخطأ ما يريده « الشعب » حتى حين لا يعرف الشعب ذلك ما دام وعيه لم يصل بعد الى النضج .

لقد انتقل سلطان الدولة فى العصر الحديث الى « الشعب » ، فالشعب هو صاحب السيادة والأمة هى مصدر السلطات . ولكن ممارسة السيادة السياسية فى الواقع الفعلى ينهض بها اشخاص يمثلون الشعب ، ومن هنا يثور السؤال : كيف نعرف ارادة الشعب ، ومن يكون صاحب الحق فى التعبير عن هذه الارادة ؟ وثمة أسلوبان للاجابة عن هذا السؤال : الأسلوب اليعقوبى Jacobin والأسلوب الحرى أو الليبرالى liberal . فلم يكن لدى « روبسبير » شك فى أن المجتمع اليعقوبى الذى يدين له بالولاء هو صاحب الحق فى التعبير عن ارادة الشعب . فالشعب تصور فى ذهن « روبسبير » يستبعد منه الارستقراطيون . وبذلك فهؤلاء أعداء الشعب يدفع بهم دفعا الى المقصلة . أما فى الأسلوب الليبرالى « فالشعب » يشمل كافة المواطنين مؤيدين ومعارضين على حد سواء ، والارادة العامة تنبثق من صوت الأغلبية ، بحيث يكون للاقلية التقدير والاحترام ــ مع عدم الأخذ برأيها ــ فى ظل مبدأ تكافؤ الفرص .

ان النزعة اليعقوبية نزعة مستبدة تبدأ بتصور للارادة العامة محدد سلفا يتحتم أن تخضع له الارادات الفردية . بينما النزعة الليبرالية تبدأ من الارادات الفردية ومن خلالها تصل الى الارادة العامة . وبينما تنبذ النزعة اليعقوبية المعارضين على أنهم « أعداء الشعب » فتتعقبهم وتسومهم العذاب، تتغاضى النزعة « الليبرالية » عنهم حين تعلن حكم ارادة الشعب ولكنها لا تنبذهم فلهم مثل ما لغيرهم حقوق المواطنين فى الجماعة . فالنزعة الليبرالية توفق بين نقاء التصور وبين الحفاظ على حقوق الأفراد والأقليات . وهى من ثم تقف فى منتصف الطريق بين الفكر البحت وبين الواقع الفعلى .

٤ ــ من المسئول عن الخير وعن الشر ؟ :

تنتمى المسئولية الأخلاقية الى الأشخاص سواء أكانوا أشخاصا أفرادا أم أشخاصا معنويين . ولو سلمنا مع « بالى » Paley بأن الأشخاص الأفراد هم وحدهم الذين يوجدون على الحقيقة لكان لا بد لنا من ان نسلم بأن الأمة لا يمكن أن تكون مسئولة

عن الخير او عن الشر حتى وان حدثا باسمها ، وانها بذلك لا يمكن أن تسرى عليها مقتضيات الثواب والعقاب . بيد أننا نلاحظ من جهة اخرى انه يبدو من الأصـوب أن تكون للأمم مسئولياتها من حيث كونها أشخاصا معنوية توجد في الواقع على هـذا النحو وانها لذلك ينبغى أن تعاقب علـى الشرور التى تقترف باسمها ، وينصب هذا على مسئولية الحرب . وقد ساد فى كل عصر تصور الجماعـات على انها اشخاص معنوية مسئولة مسئولية اخلاقية. وفي كل عصر أيضا كان هذا التصور موضع تساؤل أفراد يقفون منه موقف معارضة .

فحين اقتربت الحرب العالمية الأولى من نهايتها ، وبينما كانت الاستعدادات تتخذ لعقد الهدنة ثم الصلح بين الطرفين ، أثير موضوع المسئولية عن « ذنب الحرب » . وقد حاول (ويلســون) أن يقصر الذنب على بعض العناصر فى الجماعة الألمانية فى خطاب له القاه فى « مونرو » فى ٢ ابريل سـنة ١٩١٧ . ولكن هذه النظرة لم تكـن هى النظـرة السائدة عند رجال الحلفاء ونسائهم ، فقـد كان العدو الماثل ازاءهم ليس فريقا من الشعب الالمانى بل الشعب بأسره تحـركه ارادة عـامة . وقد انعقدت الغلبة لهذه النظرة ، فحين اختفى الامبراطور وصحبه من على مسرح الاحداث وحل محلهـم من دعاهم « ويلسون » الممثـلين الحقيقيين للشعب الألمانى ، ذهبت تصريحاته السابقة بددا . فلم يكن المنتصرون مهيأين لقبول تمييزه بين المـذنب وبين البرىء . وبذلك لم يبرم اتفاق السلم مع الممثلين الشرعيين للشعب الالمانى سنة ١٩١٩ ـ اذا كـان تعريف السلم هو اتفاق خالص لحفظ العـلاقات الودية على أسـاس من المساواة ـ فقـد استبعد هؤلاء الممثلون عن المؤتمر وظلوا خـارج الأبواب الموصدة الى أن انتهى المنتصرون من اعداد الوثيقة فقاموا بالتوقيع عليها . ولكن فى باريس ســنة ١٨١٤ـ ١٨١٥ كان الأمر فى التصوير على خلاف ذلك فكان التساؤل : هل ينسب ذنب العدوان الذى عكر صفو الحياة فى العالم المتمدن واستنزف قوى أوروبا الى « نابليون » كفرد أم الى الشعب الفرنسى الذى كان نابليون يمارس سلطاته باسمه ؟! لقـد كان هذا السؤال يدور فى خـلد المنتصرين الذين وضعوا اسس السـلام بعد هزيمة « نابليون » ، ولكن كان تصورهم « للشعب » أنه قاصر سياسيا ، ومن ثم تسقط عنه المسئولية . ففـكرة السيادة الشعبية لم تكن قد نضجت تماما فى الأذهـان ، وعلى ذلك فقد استبعدوا « نابليون » للاحتفـاظ بأسرة البوربون ولم يشك أحـد فى ذلك الزمن أن غالبية الشعب الفرنسى أيدت نابليون وناصرته فى اعتداءاته ويتبع ذلك ضرورة توزيع القصاص بالعدل والقسطاس عليهم كما وزع على الشعب الألمانى بعد ذلك بقرن من الزمان .

بيد اننا ينبغى ان نلاحظ ان التصورات المجردة التى تسود تفكير المتحاربين زمن الحرب ، تواجـه الواقع الفعلى بعد ان تضع الحرب أوزارها . وتلى ذلك فترة من الاضطراب والقلق تبذل فى خلالهـا جهود مضنية من قبل أولئك الذين لا يفتـــأون يتشبثون بالتصورات ويتغاضون عن الواقع الراهن. فبيانات « روزفلت » وتصريحات (ستالين) أثناء الحرب العالمية الثانية لا تدع مجالا للشك فى أنهمـا كانا ينتويان فى تصورهما أخذ أبناء الأمة الألمانيـة بالشدة والقسوة بعد تحطيم قوتها العسكرية . وقد ارتبط بهذه النظرة ضرورة تطبيق مقتضيات العدالة وحماية الانسانية فى المستقبل ، اذ بدا أن المانيـا كأمة قد اقترفت جريمة لا تغتفر . تلكم صورة عقلية نشأت فى زمن الحرب ومثلت المانيا وحشا ضاريا . وما أن استقرت القوات المنتصرة فى أرض العـدو المنهزم حتى لم يكن مفر من صراع بين الواقع وبين هذه الصورة . وقد تجلى الصراع فى التناقض التالى: التآخى مع العدو . ولم تلبث حدة العداء ان خفت وانتصرت على هذا كله الوشائج الانسانية .

٥ ـ الفكرة الصحيحة رؤية يصقلها الواقع :

ان العقل الأسمى Lagos يزود التاريخ الانسانى بالاتجاه ويرسم له الغاية . ومهمتنا هى اذ نتطلع اليه نروم ان نحققه فى عالم الواقع الفعلى . واذا أتى اليوم الذى يتم فيه انجاز هذه المهمة فاننا لن نعيش بعد ذلك فى عالمين بل فى عالم واحد، وتختفى ثمتئذ المآزق التى نقع فيها .

ولكننا لا زلنا فى الطريق وما برحنا نعيش فى آن واحد فى عالمين عالم الواقع الراهن وعالم الأشياء النهائية تنفذ اليها بالفراسة وينـدر أن نتمكن من تمييزها بيقين من التصورات الخداعة أو الادعاءات الكاذبة . ومع ذلك فهنالك دائما الحكم المروى فيه عند ذوى الألمعية من القادة المتبصرين . وشتان بين « باخ » حين أفزعه عالم الواقع الفعلى بما فيه من دناءة وخسة ، فلاذ بالتأليف الموسيقى يرسم فيـه عالما أسمى يكتمل فيه التناغم والنظام ، وبين آخر

هاله بالمثل ما راى فشرب حتى سكر واخذ يصيح فى جنح الليل كالمجنون . ولسنا نجد مشقة فى المقارنة بين الموقفين ، ففى احدهما دفع بالانسانية فى طريق العقل الأسمى وفى الآخر تخبط وتحلل واستسلام للعدم . الا ان حكمة « سقراط » أو (كونفوشيوس) لتتفق على أن أوجستس قيصر يمثل نموذجا اسمى لرجل الدولة من النموذج الذى يمثله « كاليجولا » ، وكذلك ابراهام لينكولن اذا واجهناه بهتلر .

وقد يذهب ناقد من النقاد الى ان الاختيار هنا اختيار عملى مؤسس على الفرق بين اولئك الذين يبنون وأولئك الذين يهدمون ، أولئك الذين يشيدون للناس نظاما يعيشون فى كنفه فى رفاهية وسعادة واولئك الذين يشيعون الفوضى على حساب سعادة الناس . ولكن الاختيار العملى ليس باطلا فهو يشير الى التناغم والنظام اللذين يعكسان العقل الأسمى . لقد حركت « أوجستس قيصر » و « لينكولن » كليهما رؤى العالم المثالى ، ولكن رؤاهما قد نظمها وصقلها معرفة العالم الواقعى . بينما نجد « كليجولا » لا يمثل اية رؤية متسقة بل فوضى شاملة . ورؤية « هتلر » رؤية طفل غرير لم تصقلها معرفة العالم الواقعى ، ومن هنا كان تمثله لسمو الجنس الآرى مفضيا للهلاك .

ان تطور البشرية يعتمد على الرؤى المصقولة عند ذوى الشخصيات الفذة ، وهى التى تمضى به قدما الى أمام بينما رؤى الأطفال والملتاثين تنتكس به من حين الى آخر حتى لتكاد أن تهوى به الى الهاوية .

٦ ـ نحو حياة أفضل للجنس البشرى :

وبعد ، فاذا كان علينا نحن البشر أن نواصل تقدمنا فيجب ان يقوم فى اذهاننا على الدوام نموذج اسمى نحاكيه من حيث هو انعكاس للعقل الأسمى . . وعلينا أن نتقبل مع ذلك مأزق الثنائية طالما أننا لم نصل الى النقطة الثابتة بعد التطور التى تجعل نظامنا أشبه بخلية النحل .

ونحن نلاحظ ان أصحاب النظريات السياسية منذ القدم الى ايامنا هذه قد رسموا نماذج للجماعات المحلية كما لو كانت منعزلة بعضها عن البعض الآخر . فلم يشغل افلاطون او ارسطو نفسه بمشكلة التنظيم على مستوى ارفع من مستوى دولة المدينة ، وبعد ذلك باثنين وعشرين قرنا كان تفكير « روسو » لا يزال يدور فى هذا النطاق عينه .

ولقد غدا عالم اليوم أشد ضيقا وازدحاما من عالم الأمس . فنحن نعيش على كوكب واحد ومن ثماره ، وفى الوسع أن نطوف حوله فى سفينة الفضاء فى ساعة من الزمان . فالجنس البشرى أصغر اليوم بكثير مما كان بالأمس . والأم التى تحنو على طفلها فى اقصى الشمال هى نفس الأم التى ترعى طفلها فى اقصى الجنوب . وكل جيل آت يتوسم فيه الجيل الذاهب أمل الحياة ويحمله أمانة المستقبل . فاذا كانت الأمومة لا تختلف فى قطر عنها فى آخر واذا كانت القيم الانسانية الخالدة تنعكس فى الابداع الفنى والادبى ، فى الموسيقى والشعر والادب والفلكلور ، فمعنى هذا أن الانسانية تكشف عن عوامل الاتفاق والانسجام بين ابنائها جميعا بيضا وسمرا وصفرا وسودا . وهنا يحق لنا ان نركز انظارنا قبل كل شىء على سمات الاتفاق قبل ان نبرزوجوه الاختلاف بين المجتمعات . فليس هنالك حواجز تحول دون أن يشمل البشرية كيان واحد . ومن ثم فمهمة المفكرين فى هذا الجيل هى البحث عن توفيق بين قطبين أساسيين هما الفرد والانسانية ، لا عن توفيق واحد فحسب بين الفرد والأمة .

ولكننا مع هذا الحلم الجميل فى عالم الفكر لا ينبغى ان نغفل مواجهة العالم على ما هو عليه ، ولا مفر لنا من أن نقر بجهلنا الحاضر بما ينبغى ان يكون عليه . ولذلك فنحن ننبذ جانبا كل نزعة مستبدة تعرض على العالم كله ايديولوجية واحدة على انها هى ايديولوجية افضل تطور عقلى يصل اليه الانسان . وانما يجمل بنا ان نتقبل التعدد وأن يكون الاختلاف بين الآراء حافزا فعالا نحو التقدم ، بحيث يبدو المجتمع الانسانى أشبه باللوحة الفنية التى تلوح متناغمة متناسقة رغم ما فيها من اختلاف فى الظلال وتعدد فى الالوان . فالتقدم يعتمد من ثم على التعدد والتنوع . ومن هنا ينبغى أن يكون الناس أحرارا فى نبذ الأفكار على ضوء التجربة او بوحى من المنطق . ولن يكون هذا الا اذا عاش الناس فى نطاق الأمة متحابين متعاطفين وفى نطاق الانسانية متفاهمين متجاوبين . الا ان عالم المستقبل هو العالم المفتوح الذى يحطم الحواجز بين الشعوب .

ان القانون والتنظيم أمران أساسيان لكل أمة . ولكن الفلسفة الانسانية هى دعامة كل شىء وأساسه .



تحقيق : حسن كامل الصيرفى

نقد وتعليق : عبد السلام هارون

٢

كنت على إشفاق وحذر حينما تناولت القلم لأكتب مقالى السابق ؛ فإنى أعرف أنَّ القيام على العلم يقتضى صاحبه أن يهذب من نفسه ويصقلها، ما استطاع التهذيب وما استطاع الصقل . ومما عرفناه فيما قرأنا أن يكون القائم على العلم حريصا أشدَّ الحرص ألا يصل منه إلى غيره فى مجال العلم، صديقًا كان أو غير صديق ، ما يؤذى نفسه أو يلمس شعوره . فخشيت ألا أكون مستوليا على هذا الخلق، وقالت لى النفس : إنه مهما يكن لك من ثقة بصديق فقد يجد الصديق فى بعض القول الصالح ما يتأوَّله على غير القصد الذى عنيتَ ، وقالت لى النفس : لا عليك أن تترك القول لغيرك ليتولى هو ما أردت أن تتولاَّه . ويبدو أن نفسى لم تصدُقنى فى ذلك تمام الصدق ، ويبدو أن نفس صديقى الأُستاذ «حسن كامل الصيرفى» تسمو فوق القمَّة التى رأيتُه فيها ، فقد بادر حينما علم بوصول مقالى الأول إلى «المجلة» إلى مخاطبتى ، معلنًا غبطته وسعادته ، شاكراما عدَّه هو صنيعًا أقدِّمه إليه وأخصُّه به ، طالبًا مزيدا من القول فيما بدأت .

ولا يسعنى الآن إلا أن أُضعِفَ له الشكر إضعافا ، وأن أُنوِّه بفضله البارع ، وخلقه العلميِّ الفاضل .

وهأنذا أتابع بيان بعض التصحيحات والتنبيهات لما جاء فى طبعة الديوان .

٣٦ - ص ١٠١ البيت ٢٤ :

تصوَّبَ فوقَهم خِرَقُ العَوالى
وغابُ «الخطِّ» مَهزوزَ الكعوبِ

وخِرق العوالى ، وهى أعالى الرِّماح أو أسنَّتُها ، يحار فيها الفهم ؛ فليس من المعروف أن تصوِّب المقاتِلةُ خرقًا تجعلها فى رماحها ، وماذا عست أن تفعل تلك الخرق ؟!

وإنما هى «حِزَق العوالى» بالحاء والزاى ، وهى جمع حِزْقة ، وهى الجماعة من كل شىء حتى الرِّيح .

وأنشد فى اللسان :

غيَّرَ الجِدَّةَ من عِرفانها
حِزَقُ الرِّيحِ وطُوفانُ المطَرْ

ومنه بيت عنترة المشهور :

تأوي له حزق النعام كما أوتْ

حِزَقٌ يمانيةٌ لأعجمَ طِمطِمِ

أي جماعات النعام . وقد وردت هذه الرواية الصحيحة في نسختي ب ،ك من أصول الديوان .

٣٧ – ص ١٠١ البيت ٢٩ :

إذا آد البلاءُ تحمَّلاهُ

على دَفْق موقَّعةٍ رَكوبِ

فسِّرت «الموقَّعة» بأنها الخفيفة الوطء ، ولا أدري من أين هذا التفسير . وإنما هذا التفسير للموقِّعة بكسر القاف المشددة ، وليس هذا اللفظ مرادا ، كما ليس معناه مرادا . أما «الموقَّعة» المرادة ، وهي بفتح القاف المشددة ، فهي الدابة التي بظهرها آثار الدَّبَر ،لكثرة ما حُمِل عليها وما رُكبت ، فهي ذَلول مجرَّبة ركوب .

٣٨ – ص ١٠٢ البيت ٣٣ :

أخافُ عليهما إمرارَ مَرْعًى

من الكلأ الذي عِلفاه مُوبي

و «عِلْفاه» لا وجه لها . وإنما هي «عَلْقاه» بفتح العين لا كسرها ،وبالقاف لا بالفاء ، كما ورد في نسخة ا في حواشي الديوان .

و «العَلْقى» : شجر تدوم خُضرته في القيظ ، وله أفنان طِوال دِقاق ، ولا خير فيه ، كما في المخصص لابن سيده ١١ : ١٦٤ . والعَلقى مذكَّر فإن الألف فيه للإلحاق كما يقول أهل العربية .

٣٩ – ١٠٣ البيت ٤٢ :

فللسَّهمُ السَّديدُ أحبُّ غِبًّا

إلى الرَّامي من السَّهم المُصيبِ

والسديد والمصيب سِيَّان ، فلا وجه للمفاضلة بين متماثلين ومتكافئين ، والوجه هو «الشريد» ، كما جاء في رواية مروج الذهب ٤ : ٢٤ . وهذا المعنى هو المناسب للبيت الذي قبله ، وهو :

تَناسَ ذنوب قومك إنَّ حفظ الـ

ـذُنوب إذا قَدُمْن من الذُّنوب

٤٠ – ص ١٠٥ البيت ١٠ وردت فيه كلمة «ويُحزنني» ، والضبط الأعلى «ويحزُنني» من الثلاثي ، وبه قرأ جمهور السبعة في قوله تعالى : «إني ليَحزُنني أن تذهبوا به» وانفرد نافع بقراءة «ليُحزِنني» . انظر إتحاف فضلاء البشر ٢٦٣ .

٤١ – ص ١٠٥ البيت ١٦ :

لقيتُ به حدَّ الزَّمان فقَلَّه

وقد يَثلِم العضبُ المهنَّدُ في العضبِ

جاء في تفسيره : «العضب : السيف . والعضب الثانية : الضرب . يثلم : يتكسر حرفه» .

ووجه تفسيره أن العضب السيف القاطع في الموضع الأول وفي الموضع الثاني أيضا . ولا يسمى السيف عضبا حتى يكون قاطعا . جعل البحتري ممدوحه أقوى من الدهر

ومن سطواته ، فهو قهّار لما يأتى به الدهر من أحداثه . وضرب لذلك مثلا بالسيف القاطع الذى يكسر مثيله من السيوف القاطعة إذا تلاقيا فى الضرب .

فصواب التفسير فى «يثلم» هو «يكسِر غيره» لا «يتكسر حرفه» .

٤٢ – ص ١١٤ البيت ١٦ «حين خلُّوا مداه» ، صوابه «خلَّوْا» ، أى تركوا مداه وتجاوزوه.

٤٣ – ص ١١٤ البيت ٢٢ فى نعت ممدوح :

يُشهَدُ الأُنسُ حين يُشْهَدُ فينا ، ويغيب السُّرورُ حين يغيبُ

صوابه «يَشهدُ الأُنسُ حين يَشْهَدُ فينا» أى يحضر الأُنس حين يَحضر فينا . يقال شَهِدَ يَشْهَدُ ، أى حضر ، وهو ما يقابل غاب يغيب . فهو يقرن حضور الأنس والسرور وغيابهما بحضور ذلك الممدوح وغيابه . وهذه لغة مطردة للبحترى ، منها قوله فى ص ٢٠٣ :

وعبدكَ أحظَتْه لديك نصيحةٌ
وأرضاك منـه مَشهَدٌ ومَغيبُ

وقوله فى ص ٢٢٣ :

فعاد بنو العبَّاس عمٍّ محمدٍ
وشاهدُ عزٍّ الناس فيهم وغائبُه

وقوله فى ص ٢٢٦ :

إذا اقتصرت على حكم الزمان فقد
أراك شاهدُ أمرٍ كيف غائبُه

وقوله فى ص ٢٤٤ :

تزداد أكرومـةً أبوَّتـه
إذا اعتزى شاهدًا إلى غَيَبِـه

وفى ص ٢٥٤ :

أوحشْتَ مذغبتَ قومًا كنتَ أُنسَهم
إذا شهِدتَهم فاشْهَدْ ولا تَغِب

وفى ص ٣٧٢ :

لئن خسَّ حظُّ الغائبين لقد زكت
حظُوظُ الشُّهود من نداك وجدَّتِ

وفى ص ٦٠٢ :

إن غار فهو من النباهة مُنْجِدٌ
أو غاب فهو من المهابة شاهدُ

٤٤ – ص ١٢٣ البيت ٦ «حُسن الأُسى» فسِّرت الأُسى بأنَّها «التأسِّى والتعزِّى» وصواب التفسير أن يقال : «الأُسى : جمع أُسوة ، وهو ما يتأسَّى به الحزين ، أى يتعزَّى» .

٤٥ – ص ١٣٠ البيت ٢ :

وموتُ الحُقوقِ فـلا يائسُ
يَرُدُّ غُـلامى ولا راغبُ

وصواب ضبطه «وموتِ الحقوق» بالجر ، عطفًا على «غَنوىٌّ» فى البيت قبله ، وكذا «فلا يائسٌ» بالتنوين . وقبل البيت :

لعمرك ما العَجَبُ العاجبُ
سِوى غَنَوىٌّ له حاجبُ

٤٦ – ص ١٣٣ البيت الأول : ورد اسم القرية «جُلُلْتا» بضمتين ، وصـواب ضبطهـا

«جَلَلْنَا» بفتح الجيم وضم اللام الأولى ، كما فى معجم البلدان والقاموس (جلل) حيث نصًّا على هذا الضبط. بالحروف ، لا بالقلم .

وورد فى آخر هذه الصفحة أنَّ الحجَّام هو الحلَّاق ، وهو سهو ، وسأقول فيه بتفصيل فى التنبيه رقم (٥٣) .

٤٧ ـ ص ١٣٧ البيت ٢١ : «عند جَدِّ الحادثات» صوابه «جِدِّ الحادثات» بكسر الجيم ، أى اشتدادها . كما سقطت ألف «الذى» الواردة فى هذا البيت .

٤٨ ـ ص ١٣٩ البيت ٣ :

وما كان مَوْلاهُ وقد سامَهُ الرَّدَى
بمتَّئِدِ البُقْيا ولا لَيِّن القَلْب

فُسِّرت البُقيا بأنَّها ما يبقى من الشىء . وأنا لا أُحِقُّ هذا التفسير ، ولو صحَّ لما كان مُرادا ، فإن المراد بالبُقْيا هنا الإبقاءُ على غيرك ورحمتُك إياه . ومثله الرُّعيا من الإرعاء على الشىء . يقال : أبقيت على فلان ، إذا أَرعيتَ عليه ورحمته ، والاسم البُقْيا . قال اللعين المنقرىُّ :

فما بُقْيَا علىَّ تركتمانى
ولكن خِفتُمَا صَرَدَ النِّبالِ

٤٩ ـ ص ١٤٢ البيت ٢ :

فقُلْتُ لمَّا أَتى دَهْيَاء مُعْضِلَةً
أَبْلِ وجَدِّدْ متى أَحْدَثْتَ ذَا النَّسَبا

أدركت الريبةُ الشارحَ فى عجز هذا البيت وقال «ولعل وجهه الصحيح : أَبِنْ وحَدِّد» . وهذا الوجه الذى ذَكر ، أسلوبهُ ينتمى إلى عصرنا هذا ، ولا إخال البحترىَّ يسبق عصره هذا السبق الظاهر . ولا غبار على نص هذا البيت ، فإنَّهُ تهكمٌ ضاحك بهذا المهجوِّ الذى ادعى نسبته فى قضاعة ، يقول له البحترى : أنفق وأخلف من هذا النسب المزعوم ما استطعت ، فلن تجد من يرى صِدقك فى هذا الزَّيف ، ولن تحصل منه على طائل ، فإنه كخيال النائم الذى يرى نفسه فيه ذا ثراء عريض ، ينفق منه ذات اليمين وذات الشمال ، وهو لا حقيقة فيه .

ونحو هذا التعبير مألوف عند الشعراء ، ومنه قول ابن مُقبل فى اللسان (عور) :

فأخلفْ وأتلفْ إنما المالُ عارةٌ
وكُلْه مع الدهر الذى هو آكِلُه

٥٠ ـ ص ١٥٩ البيت ٩ : «ولم تجد لمعزل» ، صوابه «لمعَذَّلِ» ، من العَذْل ، وهو اللَّوم .

٥١ ـ ص ١٦٧ البيت الأول :

قِصَّةُ التَّـلِّ فاسمعوها ، عُجَـابَهْ
إنَّ فى مِثْلِهَا تَطولُ الخِطَـابَهْ

فيـه مأخذان : المأخـذ المطبعى تحوير الباء فى «الخطابة» إلى ياء والقصيدة بائية ، وأما اللغوىّ فإنّ «الخَطابة» بفتح الخاء لا غير .

٥٢ - ص ١٦٧ البيت ٤ :

أحفِروا التَّلَّ يا « يابنى عَبْدِ الأعـ
ـلى » ، وأثيروا صُخُورَه وتُرَابَهْ

وصواب كتابته :

احفِرُوا التَّلَّ يا « بنى عبد الاعلى »
وأثيروا صُخورَه وتُرَابَهْ

بحذف « يا » المكررة ، ووصل همزة الاعلى لا قطعها ، لضرورة الوزن ، وكتابة « الاعلى » جميعها فى الشطر الأول من البيت ، وهو من بحر الخفيف .

٥٣ - ص ١٦٨ البيت ٦ ورد فى تفسير « المحاجم » أنهـا أدوات الحلاقة ، ومثله ما ورد فى ص ١٤٣ « وقد كان حجّاما ، أى حلّاقا » .

والصواب أن « المحاجم » أدوات الحجامة ، وهى القوارير التى يجمع فيها الدم بعد أن يمتصه الحجّام بفمه أو نحوه . وفى حديث الصوم : « أفطرَ الحاجم والمحجوم » أى تعرَّضا للإفطار . أما المحجوم فللضعف الذى يلحقه من خروج دمه فربّما أعجزَه عن الصوم ، وأما الحاجم فإنه لا يأمن أن يصل إلى حلقه شئٌ من الدم فيبتلعه . ومنـه المثـل « أفرغُ من حَجّامٍ ساباط. » قالوا : كان يعبُرُ الأسبوعُ والأسبوعان فلا يدنو منـه أحد ، فعندها يُخرج أُمّـه فيحجُمها ليُرىَ الناسَ أنه غير فارغ . فما زال ذلك دأبَه حتى أنزفَ دَمها فماتت فجأةً.

والمحاجم أيضا : المشارط. التى يُجْرح بها المحجوم ليمتص دمـه .

والحلّاق غير الحجّام ، فالأول لتحليق الشعر ، والآخر لاستنزاف الدم . وإضافة عمل الحلاق إلى الحجام لا يصح معه أن يقال لمـا يستعمله الحلاق من أدواته « محاجم » ، بل هى مسميات خاصّة لها أسماؤها ، فلا يقال للمقصّ محجم ، كما لا يصح أن يقـال للمُشط. محجم . لكنَّ الحلّاق إذا زاول الحجامة مع عمله صح أن يقـال له حجّام ، وإن قصر عمله على الحلق لم يصحّ أن يدعَى حجّامًا . وكذلك الحجام إن لم يزاول الحلق لم يصح تسميته حلاقا . فالتعميم فى تفسير الحجام بالحلاق لا سند له فى اللغة ولا فى الاستعمال .

٥٤ - ص ١٦٨ البيت ٨ :

خالدٌ لا سقى الإلّه صداهُ
فبنُوهُ اللّئامُ شانُوا الكِتَابَه

ورد فى تفسير الصدى أنه العطش ، وهو تفسير صحيح ولكنّه ليس مرادا . فالصدى هنا طائر تزعم العرب أنه يخرج من رأس الميت فيصبح على قبره : اسقونى اسقونى ! ! وهو الهامة أيضا ، ومنـه قول ذى الإصبع :

يا عمرو إلّا تَدَعْ شتمى ومنقصتى
أضْرِبْك حيثُ تقول الهامةُ اسقونى

والذى يعيّن هذا المعنى الجاهلىّ قصة الأبيات التى ورد فيها . وذلك أن هؤلاء المهجوّين - وهم بنو ثوابة وكان جدُّهم حجَّاما ، وبنو عبد الأعلى وكانوا من نسل صائد سمك - تنازعوا على ميراث تلٍّ من التلال وتلا حَوْا فى ذلك ، فصوَّر البحترىّ تنازعَهم والحكْمَ بينهم فى هذا النزاع بهذه الصورة الساخرة :

قصةُ التَّلِّ فاسمعوها عُجابه
إنَّ فى مِثلِها تطولُ الخَطابه
ادَّعى التلَّ فرقتان تلاحَوْا
آل عبد الأعلى وآل ثوابه
حَكَمَ الحاكمُ الجنيدىُّ فيهم
بصوابٍ ، فلا علِمنا صوابه
احفروا التل يا بنى عبد الأعلى
وأثيروا صخوره وترابه
إنْ وجدتم فيه شِباكَ أبيكم
كنتُم دونَ غيركم أربابه
أو وجدتم محاجما إن حفرتم
زال شكُّ العصابة المرتابه
فبدَتْ جُونة من الخوص فيها
آلة الشيخ وهو جدُّ لبابه
خالد لا سَقى الإله صداه
فبنوه اللئامُ شانوا الكتابه

٥٥ - ص ٧٥٠ البيت ٦ «جَذْمها» ، وضبطها بالفتح صحيح ، ولكن الأوفق أن تضبط بالكسر وهو الضبط المشهور ، أو أن يجمع بين الضبطين .

٥٦ - ص ١٧١ البيت ٧ «ما كان إلَّا مكافاة وتكرُمة» ، ضبطت راء «تكرُمة» بالضم ، وصوابها «تكرِمة» بكسر الراء كما هو فى المعاجم ،وكما هو قياس المصادر فى نحو التجربة والتذكرة ، وقد كثر تنبيه العلماء على خطإ التجرُبة والتجارُب بضم الراء وقال ابن خالويه فى ليس من كلام العرب ص ٥٢ : «ليس فى كلام العرب مصدر على وزن تفعُلة - يعنى بضم العين-إلا حرفا واحدا ، قال الله تعالى : ولا تُلقُوا بأَيدِيكم إلى التهلُكة» .

٥٧ - ص ١٧٢ البيت ٢٤ فى قصيدة مديح :

فلا تَهمَّ بتقصيرٍ ولا طبَعٍ
ولوهممتَ نَهاك الدِّينُ والحسبُ

وضبطُ «تهمَّ» بهذا الضبط معناه النهى لذلك الممدوح ، وهو لا يتناسب مع مقام المدح ، والوجه «فلا تهمُّ» بالرفع بصيغة الإخبار لا بصيغة الإنشاء . أى فأنت لا تهمُّ بذلك ولا يجول بخلدك .

٥٨ - ص ١٧٦ البيت الأول «وعقلك المستهتِر الذاهب» . وضبط «المستهتِر» بكسر التاء خطأٌ شائع ، والصواب فتح التاء ، من قولهم : استُهتِر فلانٌ بالشىء ، إذا ذهب عقله فيه وانصرفت همته إليه حتى

أكثر القول فيه بالباطل . انظر اللسان (هتر) .

٥٩ – ص ١٨١ البيت ٢٩ :

ويُحجَب فيكم عَبدُه وهو بارزٌ
تُناجُونه بالعِيِّ من غير حاجبِ

وكلمة «بالعِيِّ» لا وجه لها فى هذا المجال ، ويتعين أن تكون «بالعَين» لتتم الصناعة فى البيت فى انضمام الحاجب إليها على ما فى «الحاجب» من التورية ؛ فإن المراد به واحد الحجّاب الذين يحجبون الولاة والأمراء . أى تناجون ذلك الممدوح بأعينكم لا يحجبكم حاجب . يذكر سهولة الإذن على ذلك الممدوح ، وأنه ليس ممن يحتجب .

٦٠ – ص ١٨٣ البيت ٥٠ :

يُحرِّق تحريق الصواعقِ أُلهِبَتْ
برعْدٍ وينقضُّ انقضاضَ الكواكب

فسِّرت «أُلهبت» بمعنى تتابعت . والتتابع إنما يكون معنًى لأَلْهَبَ بالبناء للفاعل . يقال ألهبَ الفرسُ : اجتهد فى عدْوِه وتابع جَرْيه . ويقال أيضا : أَلْهَبَ البَرقُ : تتابع . وإلهابه : تداركه بحيث لا يكون بين البَرقتين فُرجة . والإلهاب فى قول البحترى من ألهبه المتعدّى ، أى استحثّه وزاد من اشتعاله وضرامه . يشير إلى أن الرعد يثير الصواعق ويضاعف من وَقْعها .

٦١ – ص ١٨٧ البيت ٢٧ «متقسِّم الاحشاء» ، صوابه «متقسَّم الأَحشاء» ، كناية عن اضطرابه . وهو كقولهم : متقسَّم القلب ؛ وكأن البحترىّ أراده فلم يمكنه الشعرُ . ويقال أيضا : أصبح فلان متقسَّما : أى مشترك الخواطر بالهموم . وقد تقسّمته الهموم . انظر أساس البلاغة (قسم) .

٦٢ – ص ١٨٧ البيت ٢٩ :

ثكلتْكَ كافرةٌ أَتتْ بك فَجرَةٌ
إلّا اجتنبْتَ العارضَ المجنوبا

وصوابه «أتت بك فجرةً» أى عن سبيل الفجور . ينعت أمَّ هذا الرجل بالفجور . كما أن «إلّا» صوابها «أَلّا» بالفتح ، أى هَلّا ، وهى للتحضيض مثلها . و «أَلّا» هذه تخفى على كثير من الأُدباء مع كثرة استعمالها فى النُّصوص القديمة بمعنى التحضيض . أما «إلّا» الاستثنائية الواقعة فى نحو هذا الأُسلوب فإنما ترد بعد أفعال القسم الطلبىّ والاستعطافىّ ، نحو أقسمت عليك إلّا ما فعلت كذا ، ونشدتك الله ، وعمّرتك الله . ومنه قول الأحوص :

عمّرتُكِ اللهَ إلّا ما ذكرتِ لنا
هل كنتِ جارتَنا أيّام ذى سَلَمِ

فالفعل قبلها فى صورة الموجَب وهو منفىٌّ فى المعنى ، والمعنى : ما أسألك إلا كذا ، فهو من قبيل الاستثناء المفرغ . انظر الخزانة ١ : ٢٣ بولاق . وفيها أيضا أن الفارسىّ

كان يضبط. «إلَّا» فى بيت الأحوص بالفتح ، يجعلها للتحضيض . فهذا هذا .

٦٣ – ص ١٩٢ البيت ٢٣ :

فماذا يَغُرُّ الحائنينَ وقد رأوْا
ضرائب ذاك المَشْرَفِيِّ المُجرَّبِ

فسَّر «الحائن» بأنه الأحمق . ولا بأس به ، والأوفق أن يفسَّر بالهالك ؛ فهؤلاء الأعداءُ هلكى لا جرم ، ما دام سيف الممدوح مصلتًا فوق رقابهم . وفى أمثالهم : «أتتك بحائنٍ رجلاه» . والحَيْن : الهلاك . وأنشد :

وما كان إلا الحين يوم لقائها
وقطعُ جديدِ حبلها من حبالكا

وكأن البحترى ينظر بعينٍ إلى قول الحارث بن حلِّزة :

وفعلنا بهم كما علم اللـ
ـهُ وما إنْ للحائنين دماءُ

قال ابن الأنبارى : «معناه من عصَى فقد حان أجله ، وذلك أنَّه يجئُ يُغير فيخاطر بنفسه ، وإذا قتل فليس له من يطلب بدمه» .

وفسرت «الضرائب» بأنها جمع الضريبة ، وهى حد السيف ، وليس هذا مرادًا ايضا ؛ فإنه يحذِّرهم ما حاق بأمثالهم ممن تناوله سيفُه بالضرب . فالضريبة : المضروب بالسيف ، ومنه قول جرير فى ديوانه ٢٩١ :

فإذا هزرت قطعتَ كلَّ ضريبةٍ
ومضيتَ لا طَبِعًا ولا مبهورا

وقبله ما قال طرفة :

أخى ثقةٍ لا ينثنى عن ضريبةٍ
إذا قيل مَهلًا قال حاجزُه قدِ

وجاء فى ديوان البحترى نفسه ص ٢٠١

وكنتَ متى تجمع يمينيك تهتك الـ
ـضَّريبةَ أو لاتُبقِ للسيف مَضْربا

وفى ص ٢٢٣ :

ولم يُلفَ عضوٌ منه إلا ضريبةً
لأبيضَ مأثورٍ تُهاب مضاربُه

هذا بعض ما عنَّ لى من تصحيح لما وقع من سهو فى المائة الثانية من صفحات الديوان ، وجلَّ من لا يسهو . وقد اقتضتنى دقة أسلوب البحترى أن أبسط القول فى ذلك بسطًا ؛ ليشترك معى القارئُ فى تضوىء الصواب وتعزيزه .

وفيما يلى تصحيح لبعض أخطاء الطبع :

ص ١٠١ البيت ٢٧ «الثَّرتَار» ، صوابها «الثَّرْثار» .

ص ١٠٥ الحاشية (١٥) «خفيف الهمزة» ، هى «خفف الهمزة» .

ص ١١١ البيت ٣٢ «تـأنِّيتَه» ، هى «تـأتِّيتَه» .

ص ١١٢ البيت الأول «سكَّنْتُ» ، هى «سكَّنْتَ» .

ص ١١٢ الحاشية (١) «التريا» ، هى «الثريا» .

ص ١١٤ البيت ١٩ «حقُّ» ، هى «حقٌّ» .

ص ١١٨ البيت ٦ «والكُتُب» ، هى «والكُثْب» بالثاء .

ص ١٢٧ فى مقدمة القصيدة «أحد أبنيتها» هى «أحد أبياتها» .

ص ١٣٦ البيت ١٦ «وأرسُ العين» ، هى «ورأسُ العين» .

ص ١٣٨ الحاشية (٣٥) «موهبا» ، هى «مواهبا» .

ص ١٥٢ البيت ٢٦ «الوادع» ، هى «الوداع»

ص ١٥٥ البيت ١٤ «أنظر» ، هى «انظُرْ» .

ص ١٥٧ البيت ٥ «جَمُّ» ، هى «جَمٌّ» .

ص ١٦٠ الحاشية (٢٥) «بنأود» ، هى «بن أدد» .

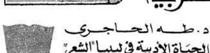
ص ١٧١ البيت ٢٣ «منكِر بِدْعٌ» ، هى «مُنكَرٌ بدْعٌ .»

للنقد بقية



المكتبة العربية





د. طه الحاجرى

الحياة الأدبية فى ليبيا "الشعر"

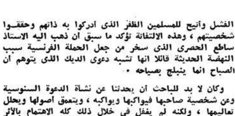
جامعة الدول العربية ـ مطبوعات المعهد العالى للدراسات العربية

منذ انشاء معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية وهو يهتم بدراسة الحياة الأدبية الحديثة فى البلاد العربية ويهيىء للأساتذة المحاضرين فرصة الخوض فى ميادين جديدة لم تدرس من قبل ، كما أنه يشجع طلابه على ارتيادها فى رسائلهم التى يتقدمون بها الى المعهد قبل التخرج ، وبهذه الوسيلة ظفرت المكتبة العربية ببحوث جديدة عن الشعر والنثر بفنونه المختلفة فى مصر ولبنان وسورية وفلسطين والأردن والسودان والجزيرة العربية والعراق وتونس والمغرب .

وهذا الكتاب الذى أقدمه للقارىء العربى هو آخر ما ظفرت به المكتبة العربية من بحوث فى الأدب العربى الحديث يتناول فيه مؤلفه الشعر فى ليبيا . والحقيقة ان الحياة الأدبية فى شمال افريقية ظلت بعيدة عن اقلام الباحثين امدا طويلا ،وندر من كتب عنها لقلة الوسائل التى تعين الباحث على الكتابة ، اذ كان الاستعمار متربصا بالثقافة العربية واللغة نفسها ، لا يغفل عن هدم مقوماتها وعن قطع صلات الشعب العربى فى تلك الأقطار بأصوله القومية .

وعلى الرغم من أن الاستعمار الايطالى كان مغاليا فى تشديد قبضته على ليبيا شأن الاستعمار الفرنسى فى المغرب والجزائر وتونس ، الا أن ليبيا كانت أسعد حظا من تلك الأقطار بسبب قيام الدعوة السنوسية فيها . ولهذا لم يجاوز المؤلف الحقيقة حين جعل التاريخ الأدبى لليبيا مرتبطا بتاريخ الحركة السنوسية نفسها ، ليس هذا فحسب ، بل جعل قيام الدعوة السنوسية مبدأ تاريخها الحديث ومبدأ الحياة الادبية فيها وقسمه الى مراحل ثلاث : الاولى منذ قيام الدعوة السنوسية حتى الغزو الايطالى ، والثانية فترة الاستعمار الايطالى ، والثالثة فترة ما بعد الاستعمار الايطالى .

وكان من الطبيعى أن يتحدث المؤلف عن ظروف نشأة الدعوة السنوسية حين دبت اليقظة فى الشعوب الاسلامية جميعا فتجاوب القرن التاسع عشر بأصداء الدعوة الملحة الى نفض غبار تلك السنة الطويلة التى رانت على العالم الاسلامى ، فكانت دعوات جمال الدين الأفغانى ، ورفاعة الطهطاوى ، ومحمد بن على السنوسى ، وخير الدين التونسى ، وعبد القادر الجزائرى ، والسيد أحمد خان ، تعبيرا عن هذه اليقظة . ويرجع الباحث أهم أسباب هذه اليقظة الى الحملة الفرنسية على مصر ، لا لأنها جلبت معها طائفة من العلماء يبحثون وينقبون ويسجلون نتائج أبحاثهم ، ولا لأنها أثارت بأساليب هؤلاء العلماء دهشة المسلمين، ولا لأنها فتحت لهم سبيل الاتصال بأوربا ، ولكن لأنها انتهت الى



الفشل وأتيح للمسلمين الظفر الذى أدركوا به ذاتهم وحققوا شخصيتهم ، وهذه الالتفاتة تؤكد ما سبق ان ذهب اليه الاستاذ ساطع الحصرى الذى سخر من جعل الحملة الفرنسية سبب النهضة الحديثة قائلا انها تشبه دعوى الديك الذى يتوهم أن الصباح انما ينبلج بصياحه .

وكان لا بد للباحث أن يحدثنا عن نشأة الدعوة السنوسية وعن شخصية صاحبها فيواكبها ويواكبه ، ويتعمق أصولها ويحلل تعاليمها ، ولكنه لم يغفل فى خلال ذلك كله الاهتمام بالأثر الذى أحدثته الدعوة السنوسية فى الحياة الفكرية فى ليبيا . ولم تكن فى ليبيا فى خلال المرحلة الأدبية الأولى بيئة علمية واحدة ، ولكن كانت هناك عدة بيئات مختلفة المنازع والاتجاهات ، فهناك الزوايا التى أنشأتها السنوسية وقد انتشرت انتشارا هائلا وأصبحت مراكز دينية وثقافية عظيمة الأهمية والأثر ، وهناك أيضا الحلقات التى تنعقد فى المساجد ، ثم المدارس النظامية التى أنشئت فى العهد التركى وكانت تشجع على نشر الثقافة التركية ، وأخيرا هناك المدارس التى أنشأها الايطاليون تمهيدا لما كانوا يبيتون عليه العزم فى تلك البلاد .

وفى هذه البيئات كلها كانت هناك انتفاضات شعرية متفاوتة فى قيمتها الفنية وأهميتها التاريخية . وقد اهتم المؤلف بالحديث عن نهضة الشعر فى بيئة الزوايا السنوسية فأبان بوضوح أن السيد محمد بن على كان يشجع الشعر وكان يقوله أيضا ، وكان ابنه السيد محمد المهدى يهتز له ويتذوقه . وقد ظهر فى هذه البيئة طائفة من الشعراء لا نكاد نعرف غير أسمائهم ولم يكونوا جميعا من اصل ليبى ، ولكنهم على أى حال كانوا يدينون بشاعريتهم للحركة السنوسية التى عاشوا فى ظلالها . وقد جمعت طائفة من قصائد الشعراء السنوسيين فى مجموعة تسمى (سفينة الاخوان) كانت كل زاوية تحتفظ بنسخة منها ، ولكنها فقدت فيما بعد فى أثناء الصراع مع الاستعمار الايطالى ، ولم يبق منها غير مقطعات يسيرة أورد منها المؤلف بعض النماذج لفالح الظواهرى رأس شعراء السنوسية وامامهم ، ولأحمد الطائفى ، ولعبد الرحيم المغبوب ، وأبى سيف مقرب البرعصى الذى يعتبر شاعر الحضرة السنوسية .

ثم تحدث المؤلف بعد ذلك عن مرحلة التوفز والانتقال من مسالمة الدعوة الى محاربة الاستعمار بقوة السلاح .

والحقيقة ان المؤلف اهتم فى هذا الجزء من كتابه بموضوع الشعر نفسه ومدى تمشيه مع الدعوة السنوسية ولكنه لم يحلل لنا عناصره الفنية ولم يرده الى النهج الشعرى العام الذى كان سائدا وقتذاك فى جميع الأقطار العربية من اسراف فى استخدام المحسنات البديعية الى اغراق فى المعانى وتوليد الصور ، واكتفى باشارات عابرة فى تحليل أبيات بعض شعراء هذه الفترة ، فنجده يعلق على الحياة الأدبية فى هذه المرحلة بصورة عامة فيقول ان الشعر السنوسى كانت له معانيه واتجاهاته المشتقة من البيئة التى نشأ فيها والروح التى كان يعبر عنها ، والمثل التى قامت السنوسية عليها . ومع هذا فانقارئه يشعر بالصدق فى كثير منه ، ولعله بهذا يختلف الى حد ما عن كثير من الشعر العربى عامة فى هذه المرحلة ، وهو الشعر الذى كان تقليدا محضا وصناعة خالصة ، وتلفيقا للصور والألفاظ ، ومحاولة محاكاة النماذج الشعرية القديمة . واذا كان هذا الشعر يختلف عن الشعر المعاصر له فى تعبيره عن بعض المثل الرفيعة فانه بعد هذا يجرى معه فى كثير من صفاته الأسلوبية كالأخذ ببعض صور الصناعة اللفظية من جناس وطباق ، وفى استعمال بعض التعبيرات والمجازات المطروقة المألوفة . وهذا التعليق على درجة كبيرة من الأهمية ، ولكنه يحتاج الى توسع والى تفصيل دقيق يطلع القارىء على الفروق بين الشعر الليبى والشعر العربى المعاصر له فى الأقطار العربية الأخرى من الناحية الموضوعية ، والاتفاق الواقع بينهما فى ناحية الأسلوب والصنعة .

ومما كان ينبغي الوقوف عنده أيضا الشعر الشعبي .. فقد ذكر المؤلف انه كان غالبا على هذه المرحلة من الحياة الأدبية في ليبيا ، يقوله شعراء البادية بلهجتهم يصورون به حياتهم ويسجلون به أيامهم والحروب التي تقع بين قبائلهم .. فلو ان المؤلف عنى بهذا اللون من الشعر لسجل للحياة الأدبية في ليبيا وجها آخر كان ينبغي العناية به .

وتحدث المؤلف بعد ذلك عن الشعراء في خارج الزوايا السنوسية فاهتم بابن زكرى الذى يعتبرونه شاعر ليبيا الأول باعتبار أنه أول شاعر ترك ديوانا مطبوعا تداوله القراء . وديوانه قائم على الغزل لا لأنه من أصحاب الهوى ، ولكن لأنه موضوع تتجلى فيه براعته في خلق الصور وتوليد المعاني واستخدام فنون البديع . وابن زكرى هذا يمثل شعراء طرابلس ، أما شعراء برقة فاهمهم عبد السلام ابو هديمة الذى يجرى في شعره أيضا على النمط التقليدى القائم على الصنعة .

وينتقل المؤلف الى الحديث عن المرحلة الثانية في الحياة الادبية في ليبيا بعد أن استغرق حديثه عن المرحلة الاولى نصف الكتاب تقريبا اذ اضطر للحديث عن نشاة فكرة السنوسية وتاثيرها في الحياة الثقافية في ليبيا . ولكن كان ينبغي تحقيق التوازن بين المراحل الثلاث .

على الرغم من أن مصدر المرحلتين الثانية والثالثة اكثر وفرة بصورة ظاهرة ، وتبدا المرحلة الثانية بالغزو الايطالى عام ١٩١١ وفرض الاستعمار الايطالى سيطرته على ليبيا • وقد اراد هذا الاستعمار في ظل الحكم الفاشيستى محو كل معالم الشخصية الليبية متخذا لذلك شتى الطرق • وهذه السياسة نفسها كان يتبعها الاستعمار الفرنسى في دول الشمال الافريقى الاخرى • وكان من بين المجلات التى اهتمت بتسجيل الحياة الادبية في هذه الفترة مجلة ليبيا المصورة التى كان يراس تحريرها عمر المحيشى ، وكانت هذه المجلة اداة في يد المستعمر ، يوجهها كيف يشاء ، ويبث فيها سموم دعاياته ، ولكن رئيس التحرير كان يقاوم الطغيان بوسائل غير ظاهرة ، فكان ينشر سير أعلام ليبيا شعرائها وادبائها ليبث في نفوس الناس الاعتزاز بادبهم وقوميتهم وبهذا سجل لنا صورة من النشاط الادبى في هذه المرحلة العصيبة التى كان الشاعر فيها او الاديب عامة بين امرين : اما ان يتملق السلطات الاستعمارية فيقول الشعر في تمجيدها والاشادة بها ، واما ان يسكت سكوت العيى العاجز حتى لايعرف عنه أنه شاعر او اديب ، وهذا من اهم العوامل التى اضعفت الحياة الادبية في هذه المرحلة • وكان شعر الفصحى في البادية لايزال مرتبطا بالزوايا السنوسية وليس له جمهور يتجه اليه ويتجاوب معه الا اصحاب هذه الزوايا ، وقد انتهى امر الزوايا وتحولت الى ادوار تدير الحرب وتدبر الجهاد فلم يعد لذلك الشعر مكان فيها ، وانما كان الامر في التعبير عن روح الجهاد ومشاعر العداوة التى تستغرق الشعب الليبى في البادية للشعر الشعبى ، وكان هذا الشعر كفيلا بقضاء هذه الحاجة والتجاوب مع هذه المشاعر • وقد بقيت من هذا الشعر مجموعة لاباس بها مدونة في أعداد مجلة الفجر الليبى التى كان يصدرها في بنغازى عام ١٩٤٧ صالح بوبصير ، ولكن المؤلف مع ذلك لم يورد لنا منها شيئا ، على الرغم من اهميتها البالغة في التعبير عن روح الثورة على الاستعمار في نفوس الشعب الليبى • ولعل اهم شعراء هذه الفترة رفيق المهدوى واحمد الشارف • اما رفيق فقد كان الشعر في يده سلاحا قويا يشرعه في وجه المستعمر ، وقد أورد له المؤلف قصيدتين : الاولى في مهاجمة « الحزب الدستورى العربى » وهو أداة للاستعمار ، والثانية في مهاجمة جريدة « بريد برقة » وهى ايضا من أبواق الاستعمار ، والواقع أن « رفيق » يمثل انطلاقة الشعر العربى في ليبيا ، وخاصة في هذه المرحلة من الحياة الادبية فيها • اما احمد الشارف فكان يميل الى الدعة ويؤثر السلامة ويأخذ الامور مأخذا قريبا لايعنف بنفسه ولا يغالب التيار المندفع ، وكان منهجه في الشعر يقوم على السلاسة والسهولة ، فهو شعر الطبع الطيع والبديهة الحاضرة • ثم ذكر المؤلف اسماء بعض الشعراء الآخرين في هذه المرحلة مثل احمد قنابة ومحمد الهنقارى وعبد الغنى البشتى وغيرهم ، ولكنه لم يذكر لنا شيئا من شعرهم لانه لم يقصد في دراسته الى الاستقصاء • ومن هنا ينتقل المؤلف للحديث عن المرحلة الثالثة وهى التى أعقبت زوال الاستعمار الايطالى ، وقد جعل « رفيقا » شاعر هذه المرحلة ايضا ، لان شعره كان تعبيرا عن الوطنية الليبية التى كانت تبلورت في اهداف ثلاثة : الاستقلال والوحدة واعتبار ليبيا جزءا من الامة العربية • وقد قسم المؤلف هذه المرحلة الى قسمين : الاول يضم الشعراء المخضرمين ، والثانى الشعراء الشباب ، وهم ينقسمون بدورهم الى ثلاث فئات : شعراء تكونوا في المهجر ، وشعراء عصاميون نشأوا في ليبيا وكونوا أنفسهم بانفسهم ، وشعراء نشأوا في المدارس الايطالية • ويمثل النوع الاول حسن الاحلافى الذى هاجر الى مصر واستقر فيها ، اما النوع الثانى فيمثله ابراهيم اوسطى عمر الذى ابى أن يوقع منشورا بعدم الاشتغال بالسياسة ، واستقال من وظيفته التى كانت تمثل مورد رزقه الوحيد ، قائلا ابياته المشهورة :

قيل صمتا ، فقلت : لست بميت … انما الصمت ميزة للجماد
لا اطيق السكوت مادام قلبى … خافقا واللسان يروى مرادى
انما البلبل المفرد يشدو … أينما كان : في الربى ، في الوهاد
ذاك دأبى مدى الحياة وانى … لاابالى بما تجىء العوادى
لاأظن الاقفاص مهما ادلهمت … تمنع الطير لذة الانشاد
انما الرزق والمعيشة والمو … ت جميعا بأمر رب العباد

اما الفئة الثالثة فهم الشبان الذين ولدوا في أثناء الاستعمار الايطالى مثل بشير المغربى ، حسين الغناى ، وعلى صدقى عبد القادر ، وصالح الشنطة •

وفي راى المؤلف أن رفيق المهدوى (توفى عام ١٩٦١) وهو ممثل المخضرمين ، وان الشبان يمثلهم على صدقى عبد القادر الذى لايزال يشدو بأشعاره • وقد اصدر عام ١٩٥٧ ديوانه « أحلام وثورة » ، وشعره يردد في قوة وامانة اصداء التجديد التى جعلت تفرض نفسها على الشعر العربى بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان في اول امره متاثرا بتجديد شعراء المهجر ، ولكنه لم يقف عند هذا الحد ، ومضى في التجديد حتى انه لم يتحرج من أن يصطنع الشعر المرسل •

وهذه الالتفاتة الى الناحية الفنية في أسلوب شعر على صدقى عبد القادر واتجاهه ، كنا ننتظر من المؤلف الافاضة فيها لان التجديد الذى أحدثه شعر المهجر كانت له اصداء قوية في انحاء العالم العربى ، ووجدنا شعراء كثيرين في مصر والشام وتونس وغيرها من الاقطار العربية ينسجون على منوالهم ويترسمون خطاهم ، ثم كان التجديد الذى حدث عقب الحرب العالمية الثانية بسبب المؤثرات الغربية او الشرقية التى جعلت الشعراء المحدثين ينقسمون بالنسبة لمفهوم الشعر وغايته ، وبالنسبة لشكل القصيدة ايضا •• كل هذا كنا ننتظر من المؤلف الافاضة فيه لنعرف كيف تلقى شعراء ليبيا المحدثون هذه المؤثرات ، وما منازعهم واتجاهاتهم الفكرية ، ومامدى تحررهم من القوالب الشعرية القديمة • ولكن المؤلف فيما يبدو اتخذ في كتابه خطة التعريف بالشعر الليبى ورسم الخطوط العريضة لتطوره واتجاهاته منذ نشاة الدعوة السنوسية حتى الوقت الحاضر ، فبلغ في ذلك الغاية من دقة التعريف وعمق التتبع للنواحى المجهولة في الحياة الادبية في ليبيا ، وبراعة رسم خطوط هذه الحياة ، ولكننا نرجو ان يتاح لنا في الطبعة الثانية مزيد من التفصيلات التى سبق ان اشرت الى اهمية وجودها والتى لم يقصد المؤلف اليها قصدا في هذا الكتاب •

الدكتور
محمد مصطفى هدارة

عبد الرحمن البزاز
بحوث في القومية العربية

صدرت في السنوات الخمس الاخيرة عدة بحوث عن القومية العربية ـ تناول اغلبها مقومات القومية العربية واختلف كاتبوها في هذه المقومات ٠

فبعضهم جرى على ان هذه المقومات تجمع بين اللغة والتاريخ والصلات المشتركة والدين والعرف والبيئة الجغرافية والبعض الاخرى رأى استبعاد الدين كي تنصهر الامة في بوتقة تقدمية واحدة (١) ، واغفل البعض البيئة الجغرافية ، مثل الاستاذ ساطع الحصرى ، واكد البعض الاخر على قيمة المصالح المشتركة ، واغفلها الاستاذ ساطع الحصرى .

وازاء هذه الاختلافات ، وقف الدكتور البزاز يلقى الاضواء في كتابه « بحوث في القومية العربية » على هذه المقومات ٠ مؤيدا او مفندا آراء اغلب من كتبوا في هذه الناحية .

وقد حصر الاستاذ البزاز مقومات القوميةفي اللغة والتاريخ ، والصلات المناخية والفكرية والانفعالية التي تربط بين الشعوب العربية ٠

***

أما الارض أو الجغرافيا الطبيعية للبلاد ، والدين ، والمصالح المشتركة فليست في رأيه ركنا من اركان القومية ، وان كانت عوامل أساسية فعالية في تمكن القومية من تحقيق ذاتها بصورة مجدية واثبات وجودها اثباتا كاملا ولكنها ليست اركانا اساسية بحيث يؤدى انعدامها الى انعدام القومية ذاتها ص ١٤٠

وقد فاض المؤلف حديثا في هذه المقومات ، فذكر أن وحدة اللغة هي المقوم الاول والاهم لكل قومية من القوميات ، ولا يختلف احد في هذا الراى على مانعتقد ، فالبرجوع الى كتاب « القومية دين » لكارلتون هايز ، نجده يقول : ان اللغة هي علامة القومية الاكيدة ٠ أنها الرابطة بين الجيل الحاضر والجيل الماضي وهي المعبرة عن تضامن واستمرار شعب من الشعوب ٠

وانطلق المؤلف في التحدث عن اللغة حديثا شائقا ، فذكر ان اللغة هي مرآة للنفس وللخلق ٠ فالانجليزية بكلماتها القوية ذوات المقاطع الواحدة بعضها في اثر بعض تعبر عن الرغبة العنيفة ٠ في العيش الآني في اللحظة الحاضرة والالمانية في صيغتها الغامضة تعكس الميل الى التنظيم العضوى المادى الكامل ، والعبرية المكونة بجملتها من صرخات بحاء معقدة على نحو غريب ، تعبر عن الجفاف واليأس ، أما العربية فاكثر فخامة وأحلى نغما ، وهي تعبر عن الحركة والكثافة الروحية العميقة المفاجئة التي ألمت بانطلاقات الحياة السامية ـ ص ١١١ ـ

ثم يعرج المؤلف بعد ذلك على الوحدة التاريخية ، فيقول ان كل الذين يشتركون في ماض واحد يعتزون به ويفخرون بمآثره ، وينتسبون اليه ، هم أبناء أمة واحدة ٠

وان الذكريات التاريخية ، وبطولات الاجداد ، حتى الوهمية منها تقرب بين نفوس المواطنين ، وتؤلف بين روح الجماهير وتجعلها متناسقة منسجمة ، وتخلق بينها نوعا من القرابة المعنوية ، أعظم من آثارها الفعلية ، من أى انتساب حقيقي الى عنصر من العناصر أو دم من الدماء ـ ص ٢٣٤

« التقاليد التاريخية ، كما نعتقد هي الاس الذى تقوم عليه القوميات ، ولها آثارها في تشكيل أعرافنا وعاداتنا وآدابنا وشرائعنا ، والحدود الجغرافية الغابرة حيث أرض الحدود تنطوى على الاعتبار العاطفي للارض الام ، تثير فينا الذكريات وتهيب بنا الى المجد والعظمة ، والماضى السياسى ، والتجارى والاقتصادى والثقافي ، وماتميز به من أدب وعماره ولن تنضوى تحت هذه الوحدة التاريخية التي تؤلف بين المختلفين في الدين ، ولهذا كانت الوحدة التاريخية والتقاليد الماضية باجماع الكاتبين هي ركن ركين للقومية العربية ٠

وبعد هذا ، ينتقل المؤلف الى وحدة الثقافة ـ والثقافة هي في هذا المجال ، مجموعة الافكار والقيم والعقائد التي تعمل في مجموعها على تكوين السمات العامة التي تميز انسانا من انسان ، او جماعة من جماعة وهي التي تعتمد النواحي الروحية والادبية من حياة هذه الجماعة ، وليس شك في ان وحدة الثقافة هي ركن ركين ثالث للقومية ٠

وجميع الذين تناولوا مقومات القوميةالعربية لم يختلفوا فيهذه المقومات الثلاثة ، ونذكر منهم الاساتذة ، ساطع الحصرى ، وابراهيم جمعة ، وقسطنطين زريق ، ومصطفى الشهابي ، وحازم زكي نسيبه ، وعبد الله العلايلي وعبد اللطيف شراره وغيرهم كثيرون ممن تناولوا هذه الناحية ٠

\- ٢ -

وينتقل المؤلف الى مناطق حساسة مختلف عليها ، فيرى المؤلف ان الارض ٠ والدين والوحدة الاقتصادية ليست من اركان القومية ، وان كانت من العوامل الاساسية الفعالة فيها ، كما أسلفنا القول ، وقد فاض حديثا في هذه الناحية ، ففند مايدعيه بعض الكتاب من ان الطبيعة الجغرافية من اركان القومية كما فند مايدعيه الحزب السورى القومي الذى اعتنق نظرية الارض ، وقد اصاب المؤلف ، في راينا ، عين الحقيقة ٠ واعتمد في رأيه على أحدث الآراء والنظريات ، وبالرجوع الى كتاب « القومية دين » الذى سبق التنويه به نرى مؤلفه كارلتون هايز يقول :

« ان القومية لا تحددها الجغرافيا الطبيعية ، والا لكانت لفرنسا وألمانيا قومية واحدة ، فليس الموقع الجغرافي هو محدد القومية ، ولكن القومية تأخذ طابعها من القوى الثقافية والتاريخية ٠٠ »

ولا يبعد المؤلف الدين عن القومية العربية ، ولكنه لا يعده ركنا من أركانها ، وانما هو عامل أساسى في تقويتها وتحريكها ٠

« فالقومية ، كما يقول ، ص ٦١ غير الدين ، ولكنها ليست بالضرورة ضد الدين ، والقومية العربية والديانة الاسلامية خاصة يلتقيان في مسائل عديدة جدا ، ويسيران جنبا الى جنب أشواطا بعيدة » وفي ص ٦٣ ـ يقول « ان الاسلام بالنسبة للعرب جميعا ـ مسلمين وغير مسلمين ـ جزء أساسى من حضارتهم وجزء هام من تاريخهم »

وقد فند المؤلف بحجج قوية ماكتبه الكاتبون في هذه الناحية ـ من ان الدين ركن من اركان القومية ٠

وموقف المؤلف موقف وسط بين من قال بان الدين ركن ركين من القومية العربية ، ومن أبعد الدين عن القومية من امثال نبيه فارس ورئيف خورى ٠ وممن توسط بين الموقفين نذكر الدكتور قسطنطين زريق ، الذى راى ان القومية ٠ لايمكن بحال من الاحوال أن تناقض الدين الصحيح ، اذ ليست في جوهرها سوى حركة روحية ترمى الى بعث قوى الامة الداخلية ،

---

(١) القومية العربية ـ للدكتور حازم زكي نسيبه ترجمة الاستاذ عبد اللطيف شراره الطبعة الثانية ص ١٣٤

وتحقيق قابلياتها العقلية والنفسية فلابد للقومية اذن وهى حركة روحية من أن تلاقى الدين ، وأن تستمد منه القوة والحياة .

ثم ينتقل المؤلف متحدثا عن الوحدة الاقتصادية ، فيرى انها ليست ركنا من اركان القومية ، وفى ذلك يقول ص ١٦١ :

« فالقومية يمكنها أن تقوم بين أية جماعة من البشر تعى وجودها القومى ، وتشترك بلغتها القومية — وبالقيم الروحية التى يحدثها التاريخ المشترك دونما حاجة الى وحدة اقتصادية مادية تربط بين أفراد الجماعة برباطها » .

ثم استدرك يقول : « وليس فى استبعادنا للحياة الاقتصادية من مقومات القومية الاساسية ، مايدعونا الى الاعتقاد أو التسليم بعدم أهمية الشئون الاقتصادية فى حياة الامم ، فان العوامل الاقتصادية مهمة دون أدنى ريب ، ولكن أهميتها تتركز فى تقوية دعائم القومية وتأكيد فعاليتها لا فى خلقها وايجادها .

وقد أكدت كوكبة من الكتاب على أهمية العوامل الاقتصادية من امثال الاساتذة قسطنطين زريق وعبد الله العلايلى ، ويوسف هيكل ، ورئيف خورى ، وحازم زكى نسيبه الذى ذكر فى كتابه « القومية العربية » أن المصلحة المشتركة عامل من عوامل القومية العربية دون شك وان اقتنع بعض المفكرين عن ادراجه فى عداد مقوماتها .

وعلى هذا النمط العلمى سار الاستاذ البزاز فى كتابه القيم محاولا تنقية مقومات القومية العربية من المآخذ وترسيخ مفاهيمها لدى الجمهرة .

- ٣ -

ولم يقف المؤلف عند مقومات القومية العربية ، بل انه خصص صفحات كثارا لبيان الايديولوجية التى تنطوى عليها القومية العربية المعاصرة « وبيان خصائصها ، فذكر أنها تساير الديموقراطية ، وتعتمد الفكر الاشتراكى ، وتدين بالانسانية ، وتعتنق الروح التقدمى المتحرك ، وقد فصل هذه الخصائص تفصيلا طيبا .

***

وهو فى بيان هذه الخصائص يثبت أن القومية العربية لا تبغى الوحدة لذاتها ، ولكنها تبغى التقدم السياسى والاجتماعى والفكرى ، وهى فى تقدميتها ، لاتتجمد عند نظرية من النظريات ولا تنحصر فى ذاتها ، ولكنها قومية انسانية منطلقة متفتحة ، تنظر الى شعوب آسيا وافريقيا للتحرر وللتضامن معها ، وتصبو فى هذا التضامن اقامة سلام عادل يحقق الخير لسكان هذا الكوكب (١)

فالقومية المعاصرة اصبحت فى رايه ، ورأى الصفوة من المفكرين عقيدة ، تنطوى على مبادىء واتجاهات وآراء مستقلة ، وهى تقف بين العقائد المعاصرة تبغى التحرر والاستقلال ، وتعمل على خير المجتمع العربى وتقدمه ، كما تنشد التعاون الدولى .

***

وبعد ، فهذه بعض المسائل التى عالجها هذا الكتاب وهى مسائل على جانب كبير من الاهمية ، والكتاب وهو وان صيغ جله صياغة علمية ، الا أنه يحمل الدعوة الذكية للاعلاء من شأن القومية العربية ، والاستمساك بها ، لان مستقبل القومية العربية ، كما يقول ، هو مستقبل الامة العربية ذاتها .

مصطفى عبد اللطيف السحرتى

(١) ص ٧٣ من الكتاب .

صبرى موسى
حكايات صبرى موسى

ظهرت أخيرا المجموعة القصصية الثالثة لصبرى موسى ، وكان قد نشر من قبل مجموعته « القميص » و « حادث النصف متر » وقد اطلق على مجموعته الجديدة « حكايات صبرى موسى » (١) وكان الاقرب الى الدقة لو سماها « نوادر صبرى موسى » .

فحكاياته رغم أنها أثر من اثار انتشار الصحافة التى لم تعرف الا حديثا الا أنها تلتقى مع النادرة بمعناها القديم من عدة جوانب أهمها .

أولا : من حيث الحجم لاتتعدى الحكاية فى المتوسط أربع صفحات وهو حجم قصير نسبيا حتى بالنسبة لمتوسط حجم القصص القصيرة ، وان كان الحجم وحده لايحدد النوع الادبى الذى تنتمى اليه المجموعة ، ولكنه قرينة كما يقول رجال القانون .

ثانيا : الاهتمام بالحوادث والحركة الخارجية وعدم اعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلى . حتى الحكايات التى سردت بضمير المتكلم مثل « مغامرة فى القاهرة » و « الطباخ » والسيدة التى تحب غير زوجها « ماتزال تجد فيها الحوادث مرسومة من الخارج ، كأنما شخصياتها مصممة تتلقى مايحدث لها دون كبير انفعال مما لايتناسب وما تمر به من تجربة قد يكون القارىء أكثر انفعالا بها بالرغم من أنه مجرد قارىء . فالاسلوب يكاد يخضع خضوعا هندسيا لقواعد المنظور ، على نحو ماكان يرسم معظم الرسامين قبل اختراع الكاميرا . ذلك أن الكاتب تجنب التعرض لانفعالات شخصياته . ماامكن ، وفضل أن يكون مجرد راو محايد لاشأن له بالعالم الداخلى لشخصياته . ونستطيع أن نستثنى من هذا الطابع العام عددا قليلا من الحكايات مثل حكاية « جرح فى فم الذبابة التى تحكى قصة انتصار ملاكم فى مباراة والقصة تروى لنا الاحداث الخارجية كما تكشف لنا عن مشاعر الملاكم الداخلية التى تدفعه الى اغتصاب النصر .

ثالثا : وجود مغزى تدور حوله النادرة ، اما فى شكل نقد أو سخرية من وضع ما ، وأما فى شكل عظة اخلاقية . ذلك ان الكاتب الذى فضل ان يقف محايدا بالنسبة لشخصياته تخلى عن هذا الحياد بالنسبة لمضمون حكايته ، بل حرص على بيان مغزاه . وهو على أية حال — فى أوسع صوره — مغزى اجتماعى ، لايتجاوز الى مناقشة المشاكل الميتافيزيقية التى تهدد الوجود الانسانى كالموت والمرض . واذا تعرضت احدى القصص لمثل هاتين المشكلتين فانما تتعرض لها من حيث علاقتها بالمجتمع .

فمثلا فى حكاية « شعبان مات فى الشارع » نجد أن مايفزعنا ليس هو الموت من حيث هو مشكلة ينتهى اليها كل مصير انسانى بل من حيث دلالتها على صرامة الروتين الحكومى وفساد من يقومون بتنفيذه بحيث يخضعون له ولا يخضعونه لهم . ولو أن شعبان مات فى بيته لفقدت القصة مغزاها . ان مايهزنا فى القصة هو أن هذا الموت كان من الممكن تفاديه لولا بلادة الموظفين وتمسكهم بحرفيات تافهة امام حدث جليل كالموت ، مع ان كلا منهم يمكن أن يكون فى وضع شعبان فى اية لحظة . ويختتم الكاتب حكايته بتوضيح مغزاها بصريح العبارة على لسان احد شهود الحادث قائلا : يعنى الواحد لو تحصل له حادثة بالشكل ده .. يروح فيها بلاش ..

ونجد الموقف نفسه فى حكاية « عداد نور للعمارة ٢٧ » فليس مغزى القصة هو تأمل الموت الفجائى الذى وقع لعامل النور حين أطل برأسه من بئر الاسانسير ، بل ان مغزاها قد حدده الكاتب بقوله : وقد استغرق السكان فى مطاردة صاحب البيت لحل مشكلة الاسانسير .. ولم يلتفت أحد منهم الى

(١) الكتاب الذهبى — روزاليوسف — القاهرة أكتوبر ١٩٦٣ — ٢٦٩ ص

مشكلة الرجل الذى مات ، فقد ذكرت الصحف حين نشرت نبأ الحادث انه كان يعول أمه وخالته واخته المطلقة وعشرة من الاولاد .

هذان مثالان لكثير من القصص ذات المغزى الاجتماعى حتى ولو كانت تتناول مشكلة مثل مشكلة الموت . ولعل الاستثناء الوحيد لذلك هو قصة « شىء باعلى راس رجل » ، فهذه القصة تحكى كيف تدخل القدر لانقاذ حياة طفل ، فقد تزاحم الناس وأطفالهم فى الشرفات لرؤية موكب الرئيس ، ثمحدثت مشاجرة فى الطريق بين رجلين أحدهما كان يحمل قفة ملاى بالقش مما اضطره الى انزالها على الارض . فى تلك اللحظة سقط طفل من احدى الشرفات فى قفة القش . وهكذا انقذت معركة بين رجلين حياة طفل ، وهكذا تولد الخير عن الشر . هذا ماأعنيه بالمغزى الميتافيزيقى .

رابعا : اختتام معظم الحكايات بلفتة ذكية غالبا ما تبحثعلى ابتسامة يشوبها شىء من اشفاق ، وهى كالنكتة بقولها قائلة بوجه جاد ليدعنا نحن الذين نضحك .

ففى قصة ((رسمية سياتى دورك)) نقرأ عن جثة المراة التى وجودها بلا راس ، وكيف اتجهت الشبهات الى ابى رسمية لانه اقسم ان يقتلها لسوء سلوكها ، وعندما سأله رجال المباحث عن ابنته قال انها هاربة منذ ثلاثة اسابيع ((لكن حاتهرب فين ، مسيرها تقع برضه وانفذ فيها اليمين » . ونشعر أنه مجرد تضليل من الوالد ، لكن خبير البصمات يقرر أن بصمات الجثة لاتضاهى بصمات رسمية الموجودة فى أوراقها الرسمية، وتنتهى القصة بهذه الجمل القصيرة المتتابعة : اللغز يعود الى الظلام من جديد . شخصية القتيلة المجهولة . لاتزالمجهولة مجرد اختلاف فى البصمات .. رسمية دورك لم يات بعد هذه نهاية فيها عنصر المفاجأة وفيها اللمحة الذكية وفيها الايجاز البليغ .

وفى قصة ((سبعة صاغ ونص)) تلخص لنا النهاية مغزى القصة ، وهو أن العمل غير الاخلاقى قد يتزين فى ثوب العمل الاخلاقى ، لكنه يكون مفضوحا . فالوالد سعد يعرف أن الولد ابراهيم قد صدم بعربة الجاز التى يقودها أحد المارة ثم انطلق بعربته هاربا دون أن يتعرف عليه أحد . ابراهيم كان قد وعد سعد أن يعطيه عشرة قروش ثمنا لسكوته لكنه لم يعطه الا ربعها، فذهب سعد الى ابن القتيل قائلا : آهو فات لغاية دلوقت عشر تيام .. والواد ابراهيم مش راضى يدينى السبعة صاغ ونص اللى فاضلين .. قلت أدور عليك واقول لك عشان ضميرى يرتاح .

اما قصة « الشاعر سرق ترابيزة وكرسيين » فهى تذكرنا بالنادرة العربية القديمة بما تتضمنه من شعر فى نهايتها . ان بطلها أولا شخص معروف هو الشاعر فؤاد قاعود ، وهو يؤجر غرفة فى احدى الشقق باحدى العمارات ، والقصة تحكى كيف لفقت صاحبة العمارة تهمة السرقة للشاعر لانه احتل احدى الغرف الخالية بالشقة ـ بدلا من غرفته ـ بدون رغبتها . ولا تهتم الحكاية فى نهايتها بارضاء فضول القارىء فيما آلت اليه علاقة الشاعر بصاحبة العمارة ، بل تنتهى بابيات جميلة من زجل الشاعر يحكى فيها قصته لامباشى القسم حين استدعاه للتحقيق .

تلك هى المشابه العامة بين حكايات صبرى موسى وأدب النوادر ، ولكن صبرى موسى لم يقف عند حدود النادرة بمعناها القديم بل كانت له اضافات أهمها :

أولا : اختار عناوين فيها لون من الاثارة اقرب الى الاثارة الصحفية لانها تعتمد أساسا على الغرابة ، ويكفى أن نقرأ على التوالى : الافندى ضحك على الحصان ، الرجل الفنان أكل علقة ، على باغه محلك سر ، جرح فى فم الذبابة (ويتضح ان الذبابة ليست الا وزن من أوزان رياضة الملاكمة)) .. وهكذاحتى عنوان النادرة الاخيرة : السيدة التى .. الرجل الذى لم ..

ثانيا : أن الحدث فى بعض الحكايات يسلم لحدث اخر ، والمؤلف يتتبع هذه السلسلة من الاحداث وهى تترك آثارها المختلفة مبينا كيف أن وقوع كل منها قد ترتب على وقوع الاخر وهذا التتبع لايتم بطريقة واحدة ، أحيانا نبدأ معه بالحدثالاول فالتالى وأحيانا يحدث العكس عندما يكشف لنا الكاتب عن الحدث التالى ثم يسترجع معنا ما سبقه من أحداث . فالحكاية الاولى ((الافندى ضحك على الحصان)) تبدأ بقصة عبد الحميد أفندى جبر الذى تشاجر مع زوجته حتى أنها اصرت أن((تغضب عند أمها)) ذلك لانها استخدمت الصلصة المحفوظة فى اعداد الطعام بدلا من الطماطم لانها لم تجدها فى السوق ، ثمنسترجع ماوقع قبل ذلك باثنتى عشرة ساعة فى سوق الخضار بروض الفرج ، فقد وصلت كل عربات الخضار ماعدا خضار القناطر الخيرية الذى يحمل الطماطم . ثم نعود فنسترجع ماحدث للعربات التى تحمل خضار القناطر الخيرية أثناء تحركها فى الليل ، فسائقوها كانوا غارقين فى النوم لان الخيل التى تقودها تعرف وحدها الطريق ، لكن مجموعة من العابثين أرادوا أنيدخلوا البهجة على قلب المراة التى تصحبهم فتقدم أحدهم من الحصان الذى يقود العربة الاولى وأداره فى الاتجاه العكسى فاطاعه الحصان ودار ودارت وراءه بقية العربات لتعود من حيث أتت .

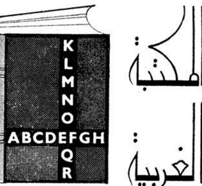
وعن طريق هذا الشكل من السرد استطاع الكاتب أن يقول ان هزل مجموعة من العابثين لم ينته بمجرد ارضاء نزوتهم ، بل انه ترك آثارا لم تخطر لهم على بال وما كان لاحد ان يربط بين هذه المجموعة من الاحداث الا نظرة انفنان وريشته ، وما يهدف اليه من التعبير عن هذه الفكرة .

ثالثا واخيرا : سرعة تتابع الحوادث يعبر عن ذلك تتابعالجمل الصغيرة وتزاحم ماتتضمنه من أحداث . فصبرى موسى يكتب فىاربعة أسطر مايكتب قصاص آخر فى عشرات بل ربما مئات الصفحات ، وخير مثال لذلك نهاية حكاية ((طويل عريض عالفاضى)) ، غضبت زكية عندما جاء اسم الفيومى على لسان زوجها ، فخلعت شبشبها وضربته على وجهه .. جن الرجل لان زوجته ضربته على وجهه فى محله أمام الناس ، فسحب سكين الجلد وطعنها فى صدرها ، وقد ماتت زكية قبل نقلها الى المستشفى . وذهب هاشم الى السجن . وبات الفيومى ليلته بدون عشيقة .

لذلك فاننا نحس أحيانا أن الحكاية ليست الا ريبورتاجافنيا لخبر صحفى ، على نحو ما نجد فى حكاية ((الخباز وزوجته التى تخرج كل يوم)) ، ففى نهايتها نقرأ خبرا نشرته الصحفاليومية يقول : شرطة المعادى تنقذ طفلة من الموت . والدها الخبازقيدها بالحبال وكوى جسدها بالنار وحبسها فى غرفة مظلمة لانها طلبت منه ان تزور جدتها لترى امها . أن هذا الخبر هو نهاية القصة ، لكنه كان بدايتها بالنسبة للكاتب . فكما يسعىالصحفى وراء هذا الخبر ليحصل على ريبورتاج عن هذه الشخصيات وطريقة حياتهم وكيف انتهى بهم الامر الى هذه الجريمة ، فان طبيعة الفنان قد سعت بدورها لتستكشف عالم هذه الشخصيات وتقدم ريبورتاجا فنيا لما وراء هذا الخبر الصحفى .

ان الحكاية الواحدة من حكايات صبرى موسى قد لا تحفر أثرها فى ذاكرة القارىء أو نفسيته وذلك بسبب شكلها الفنى الذى يولى اهتمامه الاكبر للحركة الخارجية ، فلا مكان هنا ولا وقت للتعرف على الشخصيات كما نتعرف على جيراننا زمنا لاننساهم بعده ، بل هو مجرد لقاء عارض سريع قد لانتذكر منه شيئا اذا استدعينا لشهادة ما . لكن الحكايات فى مجموعها تترك بلاشك أثرها ، فهى بتتابعها السريع واحدة بعد الاخرى تعطى صورة عن طبيعة الحياة فى عاصمة من عواصم عالمنا فى النصف الثانى من القرن العشرين . ولعل هذا الاسلوب السريع فى الانتقال من حركة الى أخرى ومن حكاية الى أخرى ليس الا انعكاسا لاسلوب الحياة فى مثل هذه العاصمة .

يوسف الشارونى



هيرمان زيوك

مصر في قصص مشاهير كتابها المعاصرين

Der Tod des Wasserträgers

Agypten in Erxhllungen seiner besten zeitgenssischen Autoren

Auswahl Und Redaktion : Herman Ziock

Horst Erdman Verlag

هذا الكتاب يعد ولا شك خطوة فى نشر ادبنا المعاصر فىالعالم الفربى وبخاصة فى المانيا . ذلك ان معظم المستشرقين فى هذا البلد لايعترفون الا بالادب العربى الكلاسيكى ، وهم لذلك يقتصرون على دراسته فى اقسام اللغات الشرقية بجامعاتهم ولا يكادون يعرفون من اسماء كتاب الادب الحديث سوى هؤلاء الذين ذاع صيتهم خارج مصر امثال طه حسين وتوفيق الحكيم ومع ذلك فهم لا يعرفون أدبهم حق المعرفة .

ولكن « معهد الملاقات الخارجية » الذى انشىءفى«شتتجارت» رأى ضرورة اصدار سلسلة من الكتب تحت عنوان « التقابل الروحى » ، تتضمن نماذج من الاداب الحديثة فى جميع انحاء العالم . وقد عهد الى « هيرمان زيوك » اصدار الجزء الرابع من هذه المجموعة الذى يحتوى على نماذج من القصص المصرى الحديث .

وينقسم العمل فى هذا الكتاب الى ثلاثة اقسام القسم الاول ويحتوى على مقدمة مسهبة عن الدافع الى ظهور مثل هذا الكتاب ، مع عرض موجز للغاية لتاريخ الادب المصرى المعاصر . ويحتوى القسم الثانى على مختارات من القصص المصرية المعاصرة لمشاهير القصاصين المصريين التى تصور جوانب متعددة من الحياة المصرية . أما القسم الثالث فهو من جزءين ويحتوى الجزء الاول على تعريف بمشاهير الكتاب والنواحى التى اهتموا بابرازها فى قصصهم ثم بيان بمؤلفاتهم ، كما يحتوى الجزء الثانى على تعريف ببعض الاعلام والاماكنوالاسماء التى ورد ذكرها من هذه القصص ، ويستعصى على القارىء الغربى فهمها .

أما الجزء الاول من الكتاب ، وهو المقدمة ، فقد بين فيه « هيرمان زيوك » ان الدافع من وراء هذا العمل هو تعريف الشعب الالمانى بحقيقة الشعوب عن طريق تلك الصور الواقعية التى يقدمها قصص بلادهم . فقد رأى « معهد العلاقات الخارجية » أن مهمته فى لعريف الشعب الالمانى بالشعوب الاخرى يجب أن تتم بصورة واسعة مكتملة واذا كانت العلاقات التى تتم بطريقة رسمية تحقق شيئا من مهمته ، فانها تكاد تتم بعيدا عن الشعب الالمانى . واذا كان لابد للشعب الالمانى من ان يساهم ايجابيا فى هذه العلاقات ، فانما يكون هذا عن طريق قراءته لمثل هذه القصص الواقعية التى تنبع من صميم الشعب ويكتبها كتاب عاشوا بروحهم وكيانهم فى واقع هذا الشعب . ولذلك فان مثل هذا العمل من شأنه ان يحقق هدفا أكبر من تلك الاعمال التى يقوم بها المتخصصون فى بحث الاحوال الاجتماعية والفكرية عند الشعوب المختلفة .

ثم ذكر « هيرمان زيوك » كيف أن الادب المصرى الحديث فى بداية نهضته كان متاثرا الى حد كبير بالادب الغربى ، ولكنه بعد قيام الثورات المصرية المختلفة التى كانت تهدف الى التحرر من سيطرة الاجنبى ، وارساء قواعد اجتماعية وفكرية جديدة فى المجتمع المصرى ، حينئذ برز الاحساس القوى بالقومية المصرية . وقد دفع هذا الى استقلال الادب المصرى ، فاصبح بذلك له طابع مصرى صميم .

والكتاب يحتوى على أكثر من ثلاثين قصة قصيرة ترسم صورا متنوعة لاحوال الطبقة الفقيرة والمتوسطة التى عاشت زمنا طويلا تحت سيطرة الطبقة الانتهازية المسيطرة ، وما تزالتتارجح بين ماض عتيق سيطرت فيه التقاليد والخزعبلات ، وحاضر يهدف الى ان ينتزعهم من فقرهم ومن جهلهم . ولما كانت الحياة فى مصر تتسم بالتناقض البالغ ، فقد حرص الكاتب على ابراز هذا التناقض من خلال مختارات هذه القصص . فبعضها يصور حياة الصعيد التى ماتزال غارقة فى تقاليد باليةتسيطر على عقول الناس وتصرفاتهم (قصة الثار لاحسان عبد القدوس) وبعضها يصور حياة العصر البائد الذى سيطر فيه أناس وصلوا الى السلطة بالخداع والرشوة ، لا بالكفاءة والمقدرة . فكانت النتيجة أن أصبح المجتمع كله يعيش فى خداع وزيف (حكاية خالة سلام باشا لمحمود تيمور) . وبعضها يصور حياة أناس يعيشون فى الظلام قانعين بأن يكسبوا رزقهم يوما بيوم ، وكثيرا مايهددهم التفكير فى حياتهم التى يعيشونها بلا ضمان مادى ، ولكنهم يدفعون بانفسهم فى غمار الحياة . حتى اذا ما تهددتهم بالعجز عن الكسب ، ضاعوا فى غمرتها مجهولين كما عاشوا مجهولين . (باب الوداع ليحيى حقى) . كما ان بعض هذه القصص تصور حياة أهل الريف الوادعة . هؤلاء الذين عاشوا أحقابا طويلة لحت سيطرة أصحاب الارض ، وهم مع ذلك لم تتغير ملامح حياتهم ، ولم يفقدوا شهامتهم وكرمهم (الحية لمحمود البدوى) .

على ان محرر هذا الكتاب لم ينس أن يختار من بين القصص ما يمكن أن يكون مرهصا بظهور اشتراكية عصرنا الحاضر . وقصة « اضراب الشحاذين » لاحسان عبد القدوس تشير الى ذلك . فقد تعود احد الاثرياء أن يحيى الليلة الاولى من شهر رمضان فى كل عام ، وذلك بان يذبح الذبائح ويطعم الشحاذين الذين اتخذوا من حى السيدة زينب مسكنا لهم . وفى احدى هذه الليالى ذبح الثرى الذبائح وأعد كل شىء وانتظر قدوم الشحاذين . ولكن احدا منهم لم يحضر . فارسل فى استدعائهم ولكن الشحاذين كانوا قد اجتمعوا واصروا على عدم الذهاب الى الثرى ، الا اذا وعد أن يقدم لكل منهم عشرة قروش فضلا عن اطعامهم واغتاظ الثرى لمثل هذا الاصرار من قبل الشحاذين الذين لم يكفهم ما انفقه فى اعداد هذا الطعام . ولكن الثرى الذى كان قد أعد كل شىء ، لم يسعه أمام اصرار الشحاذين الا أن يرضخ لطلبهم ، ووزع من ماله الكثير ، هذه الهبة المالية على كل منهم .

اما حكاية « جريمة الانتحار » لنجيب محفوظ فهى تصور جناية المجتمع الراسمالى على حقوق العمال . فقد حدث أن فقد عامل ذراعه أثناء العمل فطرده صاحب المصنع اذ لم يعد

لاثقا بالعمل ولكنه ازاء تضرعات هذا العامل بانه يعول اسرة ، قرر أن يصرف له ثلاثين قرشا فى الشهر على سبيل الاعانة . وضاقت الحياة بهذا العامل وقرر الانتحار . وحدث وهو يستعد لارتكاب هذه الجريمة على جسر قصر النيل ، اذا بابن صاحب المصنع الذى ورث مصنع ابيه كان يسير فى وقت متاخر من الليل على هذا الجسر ، ولمح هذا الرجل وهو يستعد لان يلقى بنفسه فى المـاء ، فاسرع اليه لينقذه ، ولما سمع منه قصة ظلم والده انبه ضميره ، ووعده ان ياخذه مرة أخرى فى مصنعه ويهييء له عملا مناسبا .

وهكذا قدمت هذه المجموعة القصصية بحق صورا صـادقة تفيض بالاحساس من الحيـاة المصرية بخاصة فى عصر الظـلام البائد . واذا كان لنا آن نوجه نقدا لمثل هذا العمل ، فاننـا نقول انه كان يصح أن يقوم به أحد المستشرقين الذين يتقنون اللغة العربية وترجمتها . فنحن نجد آن محرر هذا الـكتاب قد ترجم كثيرا من قصصه عن الترجمة الانجليزية او الفرنسية للاصل العربى . هذا الى جانب استعانته بالترجمة الالمانية التى قام بها بعض المستشرقين الالمان رآسا عن العربية . وقد ادركنا من خلال مقارنتنا النص الالمانى المترجم عن الانجليزية والفرنسية بالاصل العربى ، أن نصوص بعض القصص تعرضت للتحـريف او الاهمال واذا كان كل لفظ وكل عبارة فى القصة القصـيرة من شانهما أن يؤديا دورا فى رسم الصورة الكاملة ، فاننا ندرك حينئذ ان التحريف والاهمال من شانه آن ينقصا من قيمـة القصة الفنية . ويمكننا ان نستشهد على ذلك بقصة « المأتم » ليوسف ادريس التى نقلها الكاتب عن الترجمة الانجليزية .فقد اهمل النص الألمانى على سبيل المثال الفقرة التالية : « وكانت همهمة الناس الكثيرين الذين يحفل بهم الجامع لا تفنى حيـن تفادر افواههم ولا تتبدد ، وانما تبقى وتنتشر كالنمل فى كـل اتجاه ، وتظل تتخبط بين جدران المسجد الوقورة العاليـة الملساء ، فتصنع بتخبطها رنينا عريضا أجوف يدوى به المكان » كما اهملت العبارة التالية : « وتغمز (الشيخ) وتلمز بعينيه اللتين يغطى مقلتيهما سحاب ازرق » . وبالمثـل : « واكمـل غضبته بخبطة على جلبابه ثم استدار وبحركة لا ارادية ثبت كفا فوق عمامته من امام وكفا أخرى من الخلف ، وجذب العمامة بقوة ليحبكها ربما للمرة العاشرة منذ الصباح » وكذلك عبارة « وتردد الشيخ وهو يكن يده ثم يفردها ، ولكنه توكل عـلى الله وتناول ما فى قبضة الحانوتى وتحسس الشلن الـورق وادخل رقبته فى الجبة القديمة ، وفرفط غمزاته ولمزاته ،وفركه بين اصابعه ، وطبقه ، وكاد يرده ولكنه سحب ناعما وحدق من خلال الضباب الذى امام عينيه » وكل هذه العبارات اما انهـا اهملت فى النص الالمانى او انها استبدلتها بعبارة موجزة للغاية ونحن لانحسب الا ان يكون هذا التقصير يرجع الى الترجمة الانجليزية . وربما صعب على صاحب النص الانجليزى فهم هذا الوصف الدقيق المعبر فاختصره او اهمله .

على أن مثل هذا العيب فى الترجمة لا يحق لنا ان نعممـه على كل الترجمات الانجليـزية او الفرنسية التى نقـل عنها الكاتب . فقصة « المصباح الزيتى » ليحيى حقى التى نقلهـا عن الفرنسية ، تعد ترجمة سليمة للغاية عن الاصل العربى . كما أن القصص التى ترجمت الى الالمانية راسا عن العربية تتسم بالدقة المتناهية .

على أن هذا وان عد عيبا فى الكتاب ، فانه لا يقلل من قيمته بوصفه عملا يلعب دورا كبيرا فى نشر الثقافات الاجنبية بيـن الشعوب . ويعتز المحرر نفسه بعمله هذا ، الى درجة انه يتهم النقـاد فى مصر ـ وهم فى رايه لا يسايرون التطـور الأدبى ـ بانهم لم يقوموا بمثل هذه المحاولة ، محاولة جمع مجموعة من القصص المصرية والقيام بدراسة نقدية حولها . ونحن وان كنا لا نعترف بان الكاتب قد قام فى مقدمته بدراسة نقدية عميقة واسعة لهذه القصص ، الا اننا نتفق معه فى آن النقـد فى مصر غالبا مايقتصر على نقد مؤلف واحد او نقد قصة واحدة ، ينتشر على صفحات الجرائد او يتلى فى الاذاعة . واذا كانت قد ظهرت منذ سنين مجموعة « قصص من مصر » عن الجمعية الادبية المصرية ، فان هذه القصص لاتمثل بحق الاتجاه السـائد فى كتابة القصة المصرية العصرية . هذا فضلا عن أن المقدمة التى كتبت لهذه القصص ، تحتوى على نقد للقصة القصيرة بصفة عامة ، ولا تختص على الاطلاق بالقصة المصرية القصيرة المعاصرة

الدكتورة نبيلة ابراهيم

سيـن لـوسـى
س.ت. اليوت.وفكرة التقاليد

T.S. Eliot And The Idea of Tradition
By: Sean Lucy
Lodn : Cohen & West. 1960

كتاب (ت . س . اليوت وفكرة التقاليد) لمؤلفـه الاستاذ سين لوسى يختلف عن اغلب الكتب الموضوعة عن هذا الشاعر الكبير . فهو لا يدعى الاحاطـة بكل جوانب الموضوع وانما يحرص وانما يحرص على استيفاء القول فى ناحيـة معينة من نواحيه . والكتاب ـ بهذا الوضع ـ اقرب الى المنهج العلمى ، وارعى لحرمة التخصص من كثير من الدراسـات الاخرى عن اليوت .

وقدحدد المؤلف هدفه فى فاتحة كتابه بانه الابانة عن افكار اليوت الاساسية ومفهومه للتقاليد الادبية مع تتبع تطـور هذا المفهوم فى قصائده ومسرحياته ودراساته النقدية . ولهذا نرى المؤلف يعقد فصلا طويلا للحديث عن نظرية التقاليد الادبيـة كيما يخلص منه الى تتبع مسار هذه التقاليد فى انتاج اليوت . وهو يقسـم كتـابه الى ثلاثة اقسام رئيسية هى (النقد) و (الشعر) و (المسرحية الشعرية) .

ففى القسم الاول يتحدث عن (طبيعة النقـد ووظائفه) و (النتاج النقدى والمؤثرات) . وفى القسم الثانى يتحدث عن (الشاعر وعصوره) و (كتـابة الشعر) و (قراءة الشعر) و (شعر اليوت (. وفى القسم الثالث يتحـدث عن (النظرية المسرحية) و (مسرحية الطقوس) و (المسرحية الواقعية) .

يشرح المؤلف فى مقدمة الكتاب مفهومه للتقاليد الادبية مؤكدا مدى اهميتها بالنسبة للكاتب والناقد على السواء ، ويخلص من ذلك الى الحديث عن تقاليد الادب الاوروبى بوجه عام . ويرى ان اصرار اليوت على أهمية هذه التقاليد ليس الا متابعة لما بداه ثلاثة من النقاد هم : ماثيو أرنولد صاحب مقالتى (وظيفة النقد) و(الاثر الادبى للاكاديميات) ، وسانتسبرى صاحب كتـاب (تاريخ النقد والذوق الادبى فى أوروبا) ، و ت . ا هيوم صاحب كتاب (تاملات) .

ويقول المؤلف فى الفصل الاول من الكتاب ان وظائف النقد ـ فى نظر اليوت ـ تتركز فيما يلى

١ ـ دراسة طبيعة الشعر : وهذه الدراسـة فرع من علم الجمال .

٢ ـ التفرقة بين العمل الفنى الجيد والعمل الردىء والتمييز بين الادب الحى والادب الميت .

٣ ـ الحفاظ على التقاليد الادبية .

٤ ـ تسديد الذوق .

٥ ـ القاء الضوء على العمل الفنى .

٦ ـ مساعدة القراء على فهم الادب وتذوقه .

٧ ـ استخلاص القيم والمعايير الفنية الثابتة

ولكى يحقق اليوت هـذه الاهداف يستخدم اداتين نقديتين

هما التحليل والمقارنة . فالتحليل يعنى دراسة الجانب التكنيكى من العمل المنقود . والمقارنة معناها احلال هذا العمل فى مكانه الصحيح بين الاعمال الفنية الاخرى وبين أعمال صاحبه نفسه ٠

وفى الفصل الثانى (النتاج النقدى والمؤثرات) يتحدث المؤلف عن آراء اليوت النقدية ومدى تاثره بمن سبقوه ٠ وهو يقسم كتاباته الى ثلاث اقسام ٠

١ ـ كتاباته عن مبادىء الشعر والدراما وسائر الوان الفن القولى ٠

٢ ـ كتاباته عن الكتاب الأفذاذ

٣ ـ كتاباته فى النقد الدينى والاجتماعى ٠

ويحوى القسم الاول اهم كتابات اليوت وأكثرها اصالة ٠ انه يبدأ بمقال (تأملات فى الشعر الحر) سنة ١٩١٧ وينتهى بمقال (حدود النقد) سنة ١٩٥٦ ٠ ويحوى فيما بينهما (التقاليد والموهبة الفردية) سنة ١٩١٩ (البلاغة والشعر المسرحى) ١٩١٩ (وظيفة النقد ١٩٢٣ (حوار حول الشعر المسرحى) ١٩٢٨ (التعليم والكلاسيات) ١٩٣٢ (جدوى الشعر وجدوى النقد) سنة ١٩٣٣ (فى أثر آلهة غريبة) سنة ١٩٣٤ (موسيقى الشعر) ١٩٤٢ (الكلاسيات ورجل الآداب) سنة ١٩٤٢ (ماالشعر الاقل مرتبة ؟) سنة ١٩٤٤ (ما الكلاسى) ؟ سنة ١٩٤٤ وظيفة الشعر الاجتماعية) سنة ١٩٤٥ (الشعر والدراما ١٩٥١ (أصوات الشعر الثلاثة) ١٩٥٣ ٠ واهم هذه المقالات اثنتان : (التقاليد والموهبة الفردية) و (وظيفة النقد) .

ويتضمن القسم الثانى أغلب ماكتبه اليوت من مقالات قصار ٠ انه يتمثل فى كتابى (مقالات مختارة) و (حول الشعر والشعراء) ٠ ويدهشنا فى هذه المقالات تركيز اليوت على فترات تاريخية بعينها ٠ ومقالاته عن دانتى وكتاب القرنين السادس والسابع عشر وكتاب العصر الحديث : كيتس ، وكبلنج ، وباوند ، وجويس ٠٠ كلها تندرج تحت هذا النوع ٠

ولاليوت فى هذا النوع من المقالات خطة خاصة : فهو يقيم مقاله على فكرة أساسية بحيث يأتى المقال تابعا لهذه الفكرة وتجسيدا لها . ومن ثم تتضاءل أهمية ما يتحدث عنه بالقياس الى أهمية فكرته الأساسية . وهذا المنهج ـ كما يقول الأستاذ برادبروك لا يدفع القارىء الى التفكير فحسب ، وانما يقدم له أداة التفكير ايضا ٠

وكتاب اليوت المسمى ((آية توقير لجون درايدن)) نموذج صالح لهذا المنهج ٠ فالكتاب يتالف من ثلاث مقالات تقوم كل واحدة منها على فكرة متميزة ٠ وقد لا تكون هذه الافكار بمنجى من النقد ولكنها على اية حال تمنح المقالات وحدتها وكيانها . وعندما يتردى اليوت فى أفدح اخطائه النقدية ـ كما فعل فى مقالتيه (هملت) و (ميلتون) ـ فان اخفاقه يرجع الى خطا فكرته الأساسية لا الى اساءة تطبيق هذه الفكرة على العمل الذى يتناوله ٠

***

ان الاعتماد على فكرة أساسية توجه البحث معناه أنه اذا كانت هذه الفكرة ناقصة او مخطئة فان البحث كله يضيع هباء ٠ واعتماد اليوت على امثال هذه الافكار الاساسية جعل البعض يصفونه بانه (متطرف) او (قاطع الاحكام) ومن ذلك ما يقوله جورج سامبسون فى كتابه (تاريخ كامبردج الوجيز للادب الانجليزى) عن اليوت : « انه بابوى اللهجة غالبا ومتعجرف أحيانا » ٠

ومن أهم القضايا التى تعرض لها اليوت فى كتاباته النقدية صلة العمل الفنى بصاحبه ٠ وقد ألح فى كتاباته الاولى على ضرورة (الافناء الدائم للشخصية (ولكنه تطور فيما بعد بحيث أصبح فى مقدوره أن يتكلم ـ دون غضب ـ عن « الشاعر الذى يمكنه أن يعبر عن حقيقة عامة من خلال تجربته الشخصية العميقة » ٠ ومثل هذا القول يكشف عن تطور جذرى فى مفاهيم اليوت النقدية ٠ فهو قد تحول عن عقيدة « الفن للفن» الى احلال الفن فى مكانه بين المناشط الانسانية الاخرى ٠ وأوصى اليوت النقاد ـ فى مبدأ حياته الادبية ـ بأن يستبعدوا كل المقاييس الخلقية والعامة من النقد الادبى ولكنه عاد فقال : « ينبغى أن يكمل النقد الأدبى نقد منبثق عن موقف خلقى ولاهوتى محدد » ٠ ويرجع هذا الاضطراب الذى أشاعته كلمات اليوت فى صفوف النقاد الى أنهم لم يحسنوا فهمه لا فى المرة الأولى ولا فى المرة الثانية .ان اليوت فى الحقيقة لم يتحول عن رأيه فى أن التحليل والمقارنة هما الاداتان الأساسيتان للناقد الحديث . وكل ما يقصده بأقواله السابق ذكرها هو ان للأعمال الأدبية ـ الى جانب آثارهما الجمالية ـ آثارا أخرى ومن ثم النقد الأدبى وحده لا يكفى لدراسة هذه الآثار .

* * *

ان قراءة نقد اليوت تشبه عملية سماع محاضر خشن الصوت ينبغى ان يتعود المرء عليه حتى يفهم مراده ٠ وكل كتابات اليوت موصولة الحلقات ، تزحمها معتقداته وأفكاره ، وما يبدو خليطا لا رابط بينه وبين كتاباته الاخرى لن يلبث ان يسفر عن تطور موحد الاتجاه ٠

وتكون كتابات اليوت النقدية وحدة عضوية وهذا مايفسر اثره الكبير على التفكير الادبى المعاصر ٠ فاليوت ـ كدانتى ـ شاعر يؤمن بالنظام ٠ وقديما كان اليوت يعد من ثوار هذا القرن الذين لا يلقون بالا الى القوانين والتقاليد الادبية كما كان يعد ضيعة المهاجمين لل ((النظام القديم)) نظام الشعراء والنقاد الذين عاشوا فى عصر الملك جورج الخامس . ولكن اليوت فى حقيقة الأمر لم يدع الى الفوضى قط . لقد أراد أن يخلق نظاما أدبيا حيا يقوم مقام النظام الميت الشكلى القاحل الذى كان موجودا آنذاك ٠ ولم يحدث قط ان دعا اليوت الى تقويض النظام ، وانما كان داعية الى اقامة نظام جديد أشق من سابقه بكثير ٠

* * *

ويمكننا أن نقول ـ مع بعض التحفظ ـ ان كتاب عصر الملكة فيكتوريا والملك جورج الخامس كانوا يسمون بالابتذال والاسراف ، ولا يزال هذان الامران قائمين حتى اليوم ٠ وابتذال هؤلاء الكتاب انما يتبدى فى مثل حديثهم عن « روح الفكاهة الدافئة الفريدة عند تشوسر » و « فخامة ملتون الرنانة » و « بوب ودرايدن ـ وان كانا بارعين جدا ولا ريب ـ ينقصهما الدفء الانسانى عند كل شاعر صادق » ، و « عبادة الطبيعة والحقيقة الفلسفية العميقة عند وردزورث » ، و « العمق المأساوى عند بيرون » و « والعذوبة الوحشية الملهمة عند شيلى » الخ ٠٠ والخطأ فى مثل هذه العبارات انها بدلا من ان تجعل القارىء يفكر تلصق بطاقات على واجهة الاعمال الادبية وتقتل كل حاسة جمالية فينا . وليس اسراف الفيكتوريين والجورجيين فى أحكامهم الادبية الا ثمرة هذا الاتجاه .

* * *

وقد بدأ رد الفعل ضد الجورجيين فى انجلترا مابين عامى ١٩٠٠ و ١٩١٤ بظهور جماعة جديدة من الشعراء تعرف باسم جماعة « التصوريين » ٠ وهى جماعة أوربية النزعة تدين بالكثير للادب الفرنسى ٠ وقد كان اليوت فى وقت من الاوقات عضوا فى هذه الجماعة ، ولكن استقلال شخصيته واخلاصه الكامل جعلاه دائما بمنأى عن الانخراط فى سلك اى جمعية أو مدرسة ٠ وعندما اتضحت لاليوت أهدافه ومبادئه شرع فى

هجومه على الجورجيين • لقد دعا – أولا – الى ضرورة احياء التقاليد • ودعا – ثانيا – الى النظام العقلى والاخلاص فى البحث • ودعا – ثالثا – الى اقامة نقد موضوعى تدعمه الحقائق ومالبث كتابه « الغابة المقدسة » (١٩٢٠) أن ارسى دعائم هذا الاتجاه •

هذه هى الافكار الاساسية فى القسم الاول من الكتاب • أما القسم الثانى – وهو عن شعر اليوت – فيعنى بدراسة الصلة القائمة بين اليوت وعصره كما تنعكس على شعره . لقد أكد اليوت ضرورة اعتبار الأدب الحديث جزءا من كيان الآداب السابقة عليه ولكنه أصر – فى الوقت ذاته – على ان يكون هذا الادب ممثلا لروح العصر • وليس من الضرورى لكى يحقق الشاعر الحديث هذا ان يكون على وئام مع عصره • فقد يحدث احيانا ان يعبر الشاعر عن روح العصر الذى يرفضه • يقول اليوت :

« يحدث أحيانا أن يعبر الشاعر – بمصادفة غريبة – عن مزاج عصره فى نفس الوقت الذى يعبر فيه عن مزاجه الخاص المختلف تماما عن مزاج عصره • وليست هذه قضية زيف فثمة التحام بين الاستسلام والتحدى تحت مستوى الشعور » •

واليوت الذى يقول هذه الكلمات عاش فى عصر قلق ، لم يكن من اليسير فيه على الكتاب ان يتخذوا مواقف محددة من حضارتهم ، ولهذا نرى آثار هذا القلق واضحة فى قصائده • لقد قال اليوت ان الشعر الحديث (ينبغى) أن يكون صعبا فحضارتنا – بأوضاعها الراهنة – تستوعب قدرا كبيرا من التشابك والتعقيد والتنوع . وبالتالى فهى لابد وأن تنتج آثارا متشابكة معقدة منوعة فى نفوس الشعراء • واليوت يدرك أن مخاطبة الشاعر لقلوب قرائه فى هذا العصر لا تكفى ، فلابد لكى يكون الشاعر عميقا من ان يسبر غور الانسان ظهرا لبطن :

« ان من يعترضون على (تكلف) ميلتون أو دريدن يقولون لنا أحيانا : انظروا فى القلب واكتبوا • ولكن النظرة الى القلب ليست عميقة بما فيه الكفاية . لقد نظر راسين أو دانتى الى ماهو أعمق من القلب وينبغى أن ننظر الى الغلاف المخى والنظام العصبى والقنوات الهضمية » •

* * *

وفى الفصل التالى – كتابة الشعر – يشرح المؤلف مايعنيه اليوت بـ « العملية الفنية » : فذهن الشاعر عند اليوت بمثابة اناء يختزن عددا لا حصر له من الاحاسيس والعبارات والصور ويستبقيها فيه الى ان يتجمع منها مايمكن ان تتحد أجزاؤه لتخرج مزيجا جديدا . وهذه القدرة على الربط بين التجارب المختلفة جد الاختلاف هى التى تميز الفنان عن الرجل العادى . اذ «كلما ازداد الفنان اكتمالا كلما انفصل فيه الشخص الذى يعانى عن العقل الذى يخلق » و « عندما يكون ذهن الشاعر قد أعد لاداء مهمته على الوجه الامثل فانه يدمج باستمرار التجارب المتفاوتة بينما تكون تجارب الرجل العادى مختلطة غير منظمة ومؤلفة من كسر صغيرة . ان الرجل العادى يقع فى الحب أو يقرأ سبينوزا ولكنه لا يربط قط بين هاتين التجربتين كما أنه لا يربطهما بضوضاء الآلة الكاتبة أو رائحة الطبيخ ، أما فى ذهن الشاعر فهذه الجزئيات تشكل دائما تركيبات كلية جديدة) •

والفصل الثالث – قراءة الشعر – يناقش آراء اليوت فى خير الطرق التى تكفل للقارىء تذوق قصيدة من الشعر أو الحكم عليها حكما عادلا • ويمكن القول بان اليوت يؤمن بالافكار الآتية وعلى اساسها يصدر أحكامه :

١ – ليس الشعر وليد الشخصية او العاطفة ، انه قد يستخدم هذين العنصرين ولكنه لا ينتج عنهما • فالفن نشاط موضوعى •

٢ – معنى القصيدة هو القصيدة نفسها : اى دلالتها الفنية التى تنفرد بها •

٣ – لغة الشعر ينبغى أن تكون واقعية

٤ – كتابة الشعر تتطلب من الشاعر : تكريس نفسه لعمله والاخذ بالنظام وتطوير القدرة التكنيكية •

والفصل الاخير من هذا القسم (شعر اليوت) دراسة تطبيقية لشعر اليوت ومدى تشبعه بفكرة التقاليد ، فتقاليد الشعر الانجليزى مدينة له بما يأتى :

١ – أثبت بقصائده الاولى امكانية كتابة شعر واقعى فى لغة واقعية تعبر بصدق عن حساسية عصر جديد •

٢ – حافظ على تقاليد الشعر الكلاسى واثرى لغته وقواها •

٣ – وسع من امكانيات العروض الانجليزى سواء بكتابة الشعر او بالتزام الاشكال الشعرية التقليدية •

٤ – قدم الى الشعر الانجليزى اربعة مناهج هى : منهج الرمزيين ومنهج الأسطورة ومنهج الواقعية المحضة ، ومنهج المقابلة والمشابهة .

٥ – ساهم فى احياء الفن الاوربى واثبت – كما أثبت دانتى من قبل – أن الموضوعات الفلسفية والدينية تصلح لان تكون موضوعات شعرية •

٦ – اثبت بحياته وانتاجه أن الفنان لا ينبغى ان يكف عن ارتياد الآفاق الجديدة واستكشافها •

واخيرا يتحدث المؤلف فى القسم الاخير من كتابه عن مسرحيات اليوت الشعرية ، ويجمل مفهوم اليوت للمسرحية الشعرية فى النقاط التالية :

١ – ليس الشعر قيدا يكبل الشاعر المسرحى وانما هو الاداة التى تعبر تعبيرا صادقا عن الحدث الدرامى •

٢ – اعظم المسرحيات العالمية مسرحيات شعرية •

٣ – قلة المسرحيات الشعرية فى المسرح الحديث راجعة الى عدم وجود تقاليد مسرحية شعرية ثابتة والى سعى الكتاب وراء الواقعية الطبيعية •

٤ – النثر المسرحى الجيد ليس مطابقا لكلامنا فى حياتنا اليومية •

٥ – المسرح الشعرى يشكو اليوم من وجود شعراء غير مسرحيين ومسرحيين غير شعراء •

٦ – شجع المسرح الواقعى على ترويج افكار خاطئة عن القيم المسرحية •

٧ – لا مانع من استخدام البلاغة والخطابة فى المسرحية اذا كان هناك ما يدعو الى ذلك •

٨ – الشعر أصلح للمسرح من النثر • فهو اقدر على الايحاء بظلال المعانى والثراء العاطفى كما أنه يضفى على المسرحية وحدة فى الحدث والعاطفة والمزاج

ويناقش المؤلف مسرحيات اليوت الشعرية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، « اجتماع شمل العائلة » ، « حفل الكوكتيل » ، « الموظف الموثوق به » ، « رجل السياسة العجوز » مسجلا ما لها وما عليها ، ثم يختم دراسته قائلا :

« يكاد يكون من المتعـــذر أن نتجنب الانتهـاء الى أن اليوت الشاعر اهم بكثير من اليوت الكاتب المسرحي. فهو لم يكتب اية مسرحية عظيمة اللهم الا « جريمة قتل فى الكاتدرائية » التى تدنو من مراتب العظمة . لقد ساهم فى اعطاء المسرح شـــعرا دراميا فعالا ، وساهم أكثر من أى كاتب انجليـــزى آخـر فى قـــرننا هذا فى جعل الجمهور يتقبل الشعر دون تحيز على أن مسرحياته الطبيعية لا تحقق شـــيئا بارزا من حيث العمق المسرحى أو الاصـــالة باى شكل من اشكالها : سواء فى مجال العقدة أو الحدث أو الموضوع أو الشخصية او التمثيل »

ماهر شفيق فريد



Comedy
editedhy wyhie sypher
A Doubleday Anchor Boole

الضحك سر غامض قد يلقى كثيرا من الضوء على طبيعـــة الانسان . ويتضمن هذا الكتاب ثلاث دراسات لطبيعة الضحك والملهاة . ففى مقاله الكلاسيكى بعنوان « الضحك » يقـــدم الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون نظريةسيكولوجية وفلسفية عميقة عن منابع الملهاة فى الانسان وهذه النظرية وثيقة الصـــلة بفـــكرة الارادة الحيـــة التى تكون العصـــــب لكثيـــــر من كتبه . وفى المقال الثانى عن « الملهاة » يتحـــدث الروائى الانجليزى جورج ميريديث عن الانواع المختلفة للخبرة الكوميدية وعن الوظيفة الاجتماعية والاخلاقية للملهاة .

ثم ياتى ويلى سايفر فى مقال اخير ليضع نظريتى برجسون وميريديث فى سياق اوسع من التفكير النظرى عن طبيعة الملهاة فيعرض لآراء أرسطو وبودلير وفرويد وغيرهم .

والعلاقة بين مقالى ميريديث وبرجسون (الأول كتب فى ١٨٧٧ والثانى فى ١٨٨٤) ليست مجرد علاقة زمنية لان كلا من الكاتبين (الأول فى انجلترا والثانى فى فرنسا ثائر على ميكانيكا القرن التاسع عشر . فبرجسون يرى الحيـــاة كدافع او ارادة حيوية لا يمكن فهمها عن طريق العقل وحده . فالحياة غريزة والمعانى الحقيقية للخبرة الانسانية لا يمكن ادراكها الا بطريق الحدس. كما يؤكد ان الاخلاق نفسها منشؤها الحدس وليس العقل . وهذه الفـــكرة التى عرض لها برجسون فى كتـــابه عن منشـــا الاخلاق والدين يطورها فى مقاله عن الضحك ، فيجد أن الشىء المضـــحك هو شىء ميكانيكى يتميـــز به مخلوق حى أى أنه حركة بلا حياة .

أما ميريديث فيرى ان الملهاة علاج لداء عدم التغيير وهو داء العصر الحـــديث ، وخاصة عدم التغيير الذى دفع بالناس الى الاهتمام بالعلم . ولكن العلم فى راى ميريديث لن يخبرنا بالشىء الكثير عن الحياة الانسانية كما يرفض ميريديث (كما فعل برجسون) ايمان القـــرن التاسع عشر الساذج بقوانين التطور . ويقول انه ينبغى لنا ان نتعلم كيف نعيش وان « ننوع ضربات قلوبنا » . فالملهاة تعلمنا ان ننظر الى الحياة كما هى قبل ان تفقدها النظريات العلمية حيويتها ، والملهاة تطرد الرتابة والضيق وتعلمنا كيف نتجاوب وان نكون امناء ، ان نسال انفسنا ونقوم غرورنا فروح الملهاة تولد من الذكاء الجمعى الذى يرينا اوجهنـــا المتفردة فيحفظنا احياء ، وروح الملهاة هى عامل الحضارة فى عالم بليـــــد غير حساس ، وهى تلاحظ غرورنا ونزعاتنا الواقعيـــــة « والعصا فى يدها » ، وهى تعرينا مما نتظاهر بان نكونه .

وبالرغم من بعض الاختلاف فى التفصيلات فان برجســـــون قد يوافق على هذه الاراء لان كلا من الكاتبين مهتم بنوع واحد من الملهاة (النوع الذى احتاجه القـــرن التاسع عشر) وهى ملهـــــاة السلوك . وكل منهما قد قرأ فيها معـــانى اجتماعية جديدة .

وهذا جانب من الازمة الثقافية فى الطبقة الوســـطى التى واجهت معظم كتاب القرن التاسع عشر : كيف يمـــكن حماية الفرد من المجتمع) فالقارىء لمقال برجسون لا بد وان يذكـــر ما قاله ماركس من ان الطبقة الوسطى قد حـــرمت الفـــرد من فرديته وجعلته ملحقا للآلة . اما برجسون فيقول ان ميكانيكية الحياة هى جوهر الحذلقة وهو بدوره التصنع فى محاولته التفوق على الطبيعة . ففلسفة برجسون هى احتجاج ضد الميكانيكيـــة ومحاولة لابراز الفردية وحماية ما هو داخلى وتلقـــائى مما هو اوتوماتيكى . فالضحك فى نظر برجســـــون هو فضـــح القيم والحركات « الجاهـــزة » والشخص المضحك ليس انسانا بل جهازا يحيا حياة الدمية اى انه قد اصيب بمرض عدم التغيير كما يقول ميريديث .

كما يجد برجسون أن تصرفنا الميكانيكى هو نتيجة تقسيـــــم العمل ويقدم لنا رجل الأعمال الذى تتميز تصرفاته بالتخشب كالطراز المضحك الحديث . فهو يفكر بنفس اوتوماتيكية عمله ويتميز بانانية الخبير وبعدم انسانية من يعيش داخل مجتمعات صغيرة تكونت على ســـطح المجتمع الــكبير . ثم يتميز كذلك بالتحجـــر والحرفية وعـــدم المرونة التى هى نوع من انـــواع الكبرياء .

والتجاوب الاوتوماتيكى لهذا الشخص الانانى يجعله يبـــدو كانتاج جاهز له مقاييس محددة لانه قد اعد للسوق . وهـــذه الكفاءة الميكانيكية للشخص المتخصص تجعله اما شارد الذهن او غير حساس وغير قادر عـــلى التجاوب الحقيقى فهو يعيش تبعـــا لقواعد وسلوكه سلسلة من الافعـــال المكررة . وبما ان الحياة هى نفس التكرار فنحن نضحك عليه والمجتمع مستعـــد دوما لتقويمه ان فشل فى تكييف نفسه مع المجتمع .

ففلسفة برجسون تقول بان معنى الحيـــاة لا يمكن ادراكه الا بطريق الحدس فى الوجود الشخصى للروح . فالحياة حيـــوية وتجاوب تلقائى وشخصى ومتغير مع كل موقف نجد انفسنا فيـــه ونحن لا نستطيع ان نحدد خبراتنا بطريق العقل ولكننا نعيشها فى نطاق سيكولوجى خاص يسميه برجسون بالديمومة كى يفرقه عن « زمن الساعة » الذى يقيس حياتيا من الخارج . فكل شىء حى بفضـــــل اكتشـــافات وثقل فى داخلنـــا وليس فى العالم الخارجى الذى يتحكم فيه التقـــويم والساعة . وما هو حى ليس ميكانيكيا لان الميكانيكى قد « عانى المـــوت فى القلب » . والشخصية المضحكة فى نظر برجسون تعيش فى العالم الخارجى فى نطاق الوظيفة ورد الفعل المتخصص . ويرانا انصاف رجال نمثل ملهاة الحياة الحديثة .

* * *

ففكرته عن الملهاة هى وجه واحد من فلسفته عن الحيوية . ولهذا نضع اصبعنا على السبب فى دقة هذه الفـــكرة وضيقها بعض الشىء . فالموقف الكوميدى ينشا فى نظر برجسون عندما يتوقف انسان ما عن التصرف كانسان اى عندما يشبه ســـاعة قد ملاناها تتحرك اوتوماتيكيا ولكنها غيرقادرة على الحياة. ويبدو هذا الشخص الاوتوماتيكى مضحكا عندما يبرز تحـــت انظارنا وخاصة ان كان انفعـــاله الاوتوماتيكى غير كاف فى الموقف الذى يجد نفسه فيه . فيبدو منعزلا فى بلاهته الميكانيكية مواجهـــا مطالب غير متوقعة ويفشل فى استدرار عطفنا لان الملهاة فى نظر برجسون تتطلب عـــدم الحساسية من جـــانب المتفرج وتعطى القلب « المخدر » الذى لا يحس الشـــــفقة الفرصة ليفحص شخصا بدا فجاة فى هيئة الدمية . فالبطل الكوميدى فى نظره

هو هذا الرجل الاجوف المعزول داخل حدود وظيفته لا يتحدث الا لفتها ويأخذها كبديل لحياته .

وهذا الضيق أو الغـــرور هو النقطة التى يلمس عندها فن الملهاة الحياة نفسها . فمشاهدة الغرور توحى بأن التجاوب الاوتوماتيكى رذيلة . ولكن برجسون يلاحظ فى نهاية محاضرته ان هناك فارقا بين الملهاة والفن وخاصة فن المأساة . فالملهـــاة تتارجح بين الفن والحياة لانها تنظــــر للحياة من الخارج ولان الضحك تموج على سطح الوجود لا اكثر . ثم يتحدث برجسون عن هذا التشاؤم الذى يكشف عن نفسه اذا حاول الضاحك ان يحلل ضحكه . فالماساة هى رؤيا رفيعة للحياة لانها تمثـــل تاريخ حياة روح اما الملهاة فهى لعبـــة تقلد الحياة عن طـريق حركات انماط وليس افراد آدميين . لكن الحركة الاوتوماتيكية تستطيع الكشف عن الرذيلة « فى كل عريها » كما يقـــول برجسون .

اما ميريديث فيعبر عن راى مشابه عندما يعلن أن روح الملهاة فى المجتمع المتحضر انما تهذب الغرور والتفاخـــر وغيرها من الحماقات . كما يرى ـ مثل برجسون ـ ان الملهاة لعبـــة ولكنها ـ بعكس برجسون ـ فن كذلك . فميريديث يعطى الملهاة قيما أكثر مما يجد برجسون فيها فهو لا يتطلب « خدرا » فى القلب بل هو متسامح يستطيع ان ياخذ الدنيا على علاتها بل يصر على ان المعرفة الواقعية للطبيعة البشرية ضرورية لمحبـــة الملهاة . وهو يعرف ان الضحك رد فعل مركب وأن الملهـــاة قد تهذب مشكلة انسانية الى درجة الالم . فالروح الكوميدية عند ميريديث تمتد على نطاق أوسع من مجـــرد السخافات الميكانيكية وترى الغرور داخل النفس فعينه مركزة على الملهاة التى نلعبها وحدنا داخل انفسنا والضحك الذى يقطر احتقارا يفسد الأثر الكوميدى فى نظره .

وحياة الملهاة كما يقول ميريديث هى الفكرة والفكرة هى رؤيا سلوكنا المضحك عندما نكون غير متحضرين اى غير عـــاقلين . فنحن نستحق سوط الشاعر الكوميدى او حـــكم الكاتب او الفيلسوف الاخلاقى عندما نكون فخورين بالنفس او مملوئين بالغرور والزهو . ولكن روح ميريديث الكوميدية تهذبنا بدون حقد أو تظاهر بالتقوى لان وراء الضحك هناك التواضـــع والتسليم المتشـــائم بان البشر معرضين لكل انواع الحماقات ونحن ايضـــا معرضين لها لولا لطف الله بنا فمن له موهبـــة كوميدية يستطيع ان يضحك على من يحبهم بدون ان يقلل هذا من حبه لهم وأن يقبل أن يظهر مضحكا أمام الاعين العـــزيزة قابلا تهذيبها له .

فالملهاة فى راى ميريديث تصدر احكاما اخلاقية وخاصة عل غرورنا فهو متفق مع برجسون على أن الضحك هو دواء الغرور وان الغرور هو أكثر نقاط الضعف الانسانية اثارة للضحك . فروح الكوميديا تدعونا لان نحب من نضـحك عليه وهى خبيثة وكريمة فى نفس الوقت اذ أنها لا تعفى الضاحك من بلاهة الضحية التى يضحك عليها .

لقد اضجرت اخلاقيات القرن التاسع عشر كلا من برجسون وميريديث فبحثا عن المنفذ فى ملهاة السلوك ونظرية كل منهـا فى الملهاة لا تتعدى نظرية فى ملهاة السلوك فبرجسون يرى الملهاة كلعبة تقلد الحيـــاة وميريديث يرى هذه اللعبة تعالج الطبيعة البشرية فى حجرة الجلوس حيث لا يوجد تراب العالم المتصارع فى الخارج ولا يوجد الطين ولا السقوط المنيف .

والملهاة فى نظر برجسون تنظر للانسان من الخارج ولا تذهب ابعد من ذلك .

ولكن الملهـــاة الحديثـــة تذهب ابعد من ذلك بكثير فقد عاش الانسان المعاصر وسط التراب والسقوط فى القرن العشرين . والنظرية المأساوية الى الحياة لا تستبعد النظرة الكوميدية . ان اكتشاف القـــرابة بين المأساة والملهـــاة قد يكون من أهم اكتشافات النقد الحديث .

فالتذوق الحديث للملهاة انما ينبع من الفوضى فى الحس الحديث الذى جرحته سياسة التسلط والحرب والدعـــاية الكاذبة . وكلما استطاع الانســـان أن يفـــكر ذهب عقله الى اللامعقول ورأى نفسه فى مواقفغير بطولية ، وجد نفسه يعترف ان اللامعقول أو الذى لا يمكن شرحه أو المدهش او الخالى من المعنى او الكوميدى جزء لا يتجزأ من التجربة الانسانية . فقد انكسر الطريق الوسط فى العصر الحديث ووجد الانسان نفســـه وجها لوجه أمام اللامعقول والتافه والمتوحش واللامفهـــوم فالبطل الحديث يعيش بينمتناقضات لا يستحوذ عليها الا الايمان الدينى ـ او الملهاة .

وديع كيرلس



المجلات الانجليزية والامريكية



تقدمها :



هذه مجلة نقدية جديدة ظهرت فى المملكة المتحدة **The Critical Survey** تصدرها نفس الجمعية الادبيـــــة التى تصدر المجلة **الفصلية النقدية** Avaryerly Theritical التى ســـبق أن أشرنا اليـها فى هـــذا البـاب ـ تحت رعاية جامعة هل ويقوم على تحريرها عدد من أســـاتذة الأدب من الشـــبان المتحمسين لتوصيل تراث الأدب الى جمهـــرة القراء من المتعلمين ، وتصدر هذه المجلة الجديدة نصف سنوية ، وقد صـــدر منها حتى اليـــوم عددان ، وفى افتتاحية العـــدد الاول يشرح رئيس التحرير السبب فى اصدار مجلة جديدة مع استمرار الجمعية فى نشر **الفصلية** النقدية فيذهب الى أن تغيرا فى الذوق الادبى قد ظهرت بوادره فى الخمسينات فى قرننا هذا ولعل من أوضح معالمه ثورته على النظريات النقدية التى ازدهرت فى الثلاثينات تحت لواء ت.س اليـــوت وغيره من نقـــاد تلك الفترة ، ويؤرخ المحرر لهذه الثورة بظهور نظريات نقدية جديدة على أيدى كتاب من أمثال دونالد ديفى صاحب كتاب « **الطاقة النـــــاطقة** » (١٩٥٥) وفرانك كيـــرمود مؤلف « **الصورة الرومانسية** » (١٩٥٧) وقد تبعها جـــراهام هو بكتـــابه عن **الصور ةوالتجربة** وكلهـــا **تؤكد** عجزه التقليـــد الرمزى ومابعد الرمزى فى ميدانى الشد والنقد ، فدونالد ديفى مثلا يذهب فى كتابه الى أن الالفاظ جزء من عقد ـ صامت ولكنه مفهوم ـ بين المتحدث والسامع وبين الكاتب والقارىء وعلى الشـــاعر أن يخاطب قارئه فى حدود هذا العقد المتفق عليه ، ومن الضرورى أن تحتفظ الالفاظ بعلاقتها بالمعنى العادى أو اليومى ، والا يحولها الشاعر الى لغة خاصة به كى يصل الى نوع من التواصل المتبادل بينه وبين قرائه ، ويطالب ديفى الشاعر بأن يعنى مايقول وان يقصد بشعره الى التجربة العادية العامة مما يفرض على كل من الشاعر والناقد وظيفة جديدة ، فـــلم يعد الشـــاعر حامى « الحساسية الموحدة » ينطق المشاعر الجميلة لنخبة من الخلصاء الذين يفهمون لغته ، بل أصبح انسانا يخاطب الناس ولم يعد الناقد من يدعى لنفسه ـ قدرات خاصة أبعد من طاقة القارىء المثقف العادى ولم تعد مهمته قاصرة على تحليل قلة من الاعمـــال العظيمة التى ترضى مقاييسه الصارمة بل تعدتهـــا الى مختلف الاستجابات الخصبة التى يثيرها الادب ، ولم يعد الناقد يعتبر نفسه عضوا فى صفوة مختارة بل باحثا ومعلما ٠

ومثل هذه الآراء الجديدة تنتج بطبيعة الحال مجـــلات جديدة فكما ظهرت مجلة Scrutiny أو «التمحيص» فى الثلاثينات ظهرت « **الفصلية النقدية** » فى الخمسينات وقد قصد القائمون على تحريرها الى أن يحولوا دون أن تصبح دراسة الادب قاصرة على المتخصصين فلغة النقد الادبى ـ مثلها مثل لغة الشعر الجديد ـ يجب أن تكون مفهومة لجمهـــور المثقفين من القـــراء فالشـــعر والرواية والمسرحية لاتقوم على « صورة » غامضة تتطلب تفسيرات مرهفة لايسمو اليها فهم الغالبية ، والاعمال الادبية العظيمة تثير فينا الفرح والشفقة أو الخوف لانها تقوم على التجربة الانســـانية العامة ٠

وترمى هذه المجلة الجديدة الى سد حاجة القارىء الذكى الى مجلة نقدية بصرف النظر عن تخصصه فى حين تقتصر **الفصـــلية النقدية** على مناقشة النظريات الجديدة وتختص بنشر المقـــالات المطولة ذات الطابع الاكاديمى ٠

ويذهب المحرر الى أن فى ظهور هذه المجلة الجديدة بما تحوى من مقالات قصيرة مبسطة لدليل على أن الاساتذة قـــد بدأوا يتجهون بأنظارهم الى خارج أسوار الجامعة اذ يشعرون بالحاجة الى تعريف القارىء المثقف بما يعرفونه هم من تراثهم الثقافى

وفى العـــدد الاول عرض سريع للانتـــاج الادبى فى كـــل من الرواية والشعر والمسرح فى عام ١٩٦٢ ، ثم تحليل لعـــدد من القصائد من عيون الشعر الحديث وهو تحليل يجعل تذوق القصيدة فى متناول القارىء العادى وننتخب فى هذه العجالة تحليلا لقصيدة للشاعر الايرلندى « **و . ب ييتس** » كمثال ـ وهى قصيدة قصيرة (حوالى ٧٠ بيتا ، والبيت مكون من ٦ مقاطع) بعنوان **عيـــــد الفصح ١٩١٦** وهى من قصائد ييتس القصيرة المبســـــطة التى تتيح للناقد أن يقدم للقارىء عملا كاملا يسهل فهمـــه وتذوقه ونشرتها المجلة ثم أردفتها بتحليل مبسط بقلم **١٠١. ديســـون** مدرس الادب الانجليزى بجامعة ويلز الشمالية : يقـــــول ييتس :

« قابلتهم آخر النهار
خارجين بوجوه حية
من دكان او مكتب
بين بيوت قديمة معتمة
وعبرت بايماءة من راسى
او كلمة مؤدبة لاتعنى شيئا
او تلكات قليلا لالفظ
كلمات مؤدبة لاتعنى شيئا

وفكرت قبل ان امضى
فى نكتة او سخرية لاذعة
لايرضى رفيقا أمام النار فى النادى
فانا اعلم يقينا
اننا جميعا انا وهم نعيش حياة تافهة

كل هذا تغير ـ تغير تماما
وولد جمال مميت

ويشرح الناقد لقرائه أن ضمير المتكلم فى القصيدة يمثـــــل الشاعر وهو هنا على غير عادته يستخدم الضمير « أنا » بلا قناع من الاقنعة التى يتخذها فى قصائده الاخرى ثم يبدأ فى عـــرض « موضوع » القصيدة وهو يشرحه باختصار على انه الحرب ، ولكنها ليست الحرب العالمية بين دول أوروبا الكبرى ، بل حرب أخرى صغيرة : حرب الوطنيين الايرلنديين ضد بريطانيا (وكانت الحركة الوطنية فى ايرلندا على أشدها فى ١٩١٦) والشاعر هنا يمجد بعض شهداء الثورة الايرلندية الذين لقوا مصرعهم فى ثورة فاشلة فى عيد الفصح ١٩١٦ ، وهو يبدأ بوصفهم فى حياتهم العادية مواطنين من سكان المدينة يعرفهم معرفة سطحية ويعيشون جميعا حياة المدينة المملة التافهة ، وهو يؤكد هذه الصـــفة فيهم فى الفقرة الثانية من القصيدة ، فواحدة منهم امرأة كانت ذات صوت جميل فى شبابها ثم فسد صوتها واخشـــوشن من كثرة الشجار والشكوى ، وآخر كان قد أساء اليه فهو لايحمل له فى نفسه حبا أو تقديرا ـ كل هذه التفاصيل تؤكد عدم تحيز الشاعر لهؤلاء الجيران قبل قيامهم بذلك العمل البطولى الذى جعل منهم شهداء يتغنى بهم تلك البطولة التى خلقت « جمـــالا مميتا » ويشرح الناقد فى اختصار وتبسيط ـ الجوانب التكنيكية للقصيدة ويبرز منها جانبا هاما هو التناقض أو التوتر الواضح بين المعانى والالفاظ وبين معنى التجربة وصداها فى نفس الشاعر وما تدل

عليه فى النهاية ، فهذا التناقض بين الحياة الرتيبة والشخصية الكريهة أحيانا وبين جمال الفداء وبطولة الاستشهاد من دواعى « التوتر » الذى يرفع القصيدة الى مصاف الشعر العظيم ٠

وفى الفقرة الثالثة يتضح لهذا التوتر سبب آخر أعمق جذورا فالشاعر تنتابه الهواجس عن جدوى هذه التضحية وهو يسائل نفسه : هل أثمر موتهم ثمرة تعود على الوطن بفائدة ، وهل كان الموت ضرورة محتومة ، من يدرينا لعل بريطانيا كانت ستحفظ العهد فى النهاية ، ويسرح بخياله فيرى نهر الحياة يتدفق بلا مبالاة وقد قام فى مجرى النهر حجر أسود بارد هو علم على هؤلاء الشهداء ، والحجر لايعوق تدفق مياه الحياة ، ولا يجد الشاعر لهذا التناقض حلا ولايجد رداشافيا على هواجسه وشكوكه فينهى القصيدة فى الفقرة الاخيرة بالتغنى بأسماء الشهداء كانما يقرؤها محفورة على تلك اللوحة أو الحجر ويختمها بالبيت الذى يتردد فى آخر مقطع وولد جمال مميت «A terrible beauty is born»

فهذا فى النهاية هو المعنى أو المغزى لموت هؤلاء الشهداء جمال التضحية حتى لو ذهبت عبثا ولم تجد نفعا ٠

*** الدراما الحديثة** Modern Drama

(فصلية تصدر عن جامعة كانساس بالولايات المتحدة)

فى عدد الخريف من هذه المجلة ببليوجرافيا منتخبة من البحوث التى ظهرت عن الدراما الحديثة فى عام ١٩٦٢ ، ومثل هـــذه البيلوجرافيا ذات فائدة محققة للمهتمين بشئون المسرح الحديث لانها تجمع الى جانب الدراسات المطولة فى كتب المقالات المنشورة فى المجلات المعنية بشئون المسرح والمجلات المعنية بالادب الحديث عموما وقد قام بجمع هذه القائمة وتصنيفها الاستاذ روبرت شيد مساعد رئيس التحرير والاستاذ بجامعة أوهيو ، ويتضـــح من مقارنته عدد الــكتب أو المقــالات المنشورة عن كل كاتب من كتاب المسرح الحديث أن جورج برنارد شو مازال فى أوج شهرته ـ على الاقل كمادة للبحث والدراسة ـ فقد ظفر بأكبر عدد من المنشورات فى عام ١٩٦٢ ، ويليه فى ذلك سترندبرج (وقد احتفل فى ١٩٦٢ بمرور ٥٠ سنة على وفاته) ومازال ابسن محط اهتمام الكتاب ٠

أما الكتاب المعاصرون فمن الواضح أن بيكيت وجينى فى فرنسا ودورنمات وفريسن فى ألمانيا « بعد بريخت » كانوا موضوع أكبر عدد من الدراسات ٠

وفى نفس العدد عرض للموسم المسرحى ١٩٦٢ ـ ١٩٦٣ فى موسكو كتبه بافيل ماركوف مدير مسرح الفن فى موسكو ، ومقال عن المسرح فى بورتوريكو وهو مسرح لايزيد عمـــره على خمس وعشرين سنة ولكنه مزدهر بفضل عدد قليل من الكتاب والفنانين الذين كرسوا له حياتهم ، ويرجع كثيرون بدء النهضة المسرحية هناك الى الحركة الوطنية فى الثلاثينات والى الصراع بين الحزب الوطنى والحزب الشعبى الديموقراطى فى ذلك البلد الصغير من أمريكااللاتينية !

ومن المقالات الشيقة بحث عن مسرحيات هارولد بينتر مؤلف مسرحية الحارس وبحث عن الفن والبنـــاء فى مسرحيـــة « روز مرشولم » لهنريك ابسن ومقال جيد عن مسرحية ميلر **وفاة بائع متجول** : ويذهب كاتبـــه ـ جون هاجو بيان أستاذ الادب الانجليزى بجامعة نيويورك ـ الى أن آرثر ميلر نفســـه لايدرك القيمة الفنية الحقيقية لمسرحيته ، وأن المسرحية تعانى من الشيزوفرانيا مثلها فى ذلك مثل القومسيونجى بطلها ، فللمسرحية وجهان يشتبكان فى علاقة معقدة ولكنهما لايتكاملان لانهما يمثلان نوعين أدبيين مختلفين أساسا ، والوجه الظاهر هو وجه مسرحية اجتماعية تجريبية بارعة تصرف أنظارنا عن وجه آخر أكثر أهمية اذ نرى فيها دراما الصراع المعنوى فى سبيل المعــرفة بالنفس والالتزام الذاتى الأمين ٠

وعندما عرضت المسرحية للمرة الأولى دافع عنها آرثر ميلر على صفحات جريدة نيويورك تيمس قائلا : « **ان الانسان العادى** **موضوع ملائم للماساة مثله مثل الملوك فى المــاضى ٠٠ ويثور فينا الشعور المأسوى عندما نواجه بشخصية مستعدة للتضحية بحياتها اذا لزم الأمر للوصول الى شعور بالكرامة الشخصية** »

وقد نمى ميلر هذه الفكرة مسرحية A view from the bridge

اذ قال « **ان العمل الدرامى الجيد اجتماعى بالضرورة ، اذ يصور الانسان فى صراعه للحصول على اعتراف المجتمـــع بقيمته الشخصية لا كزبون مستهلك أو راعى آلة أو مفكر بل كمجرد انسان ، والمجتمع الحديث يرفض الاعتراف بهذه القيمة وكل محاولة للحصول على مثل هذا الاعتراف لابد منتهية بنهـــاية ماسوية** »

ومثل هذا الدفاع يؤكد الوجه الاول للمأساة وبطلها هنا هو ويلى الاب الذى يجاهد لتحقيق أحلامه الزائفة ويلقى مصرعه فى النهاية فى سبيل تحقيق هذه الاحلام ـ هذا القومسيونجى الذى يعيش على وهم الثروة الطائلة تحققها ضربة حظ أو ضربة بارعة لبائع ذى شخصية جذابة يحقق الربح بمجرد انتهازيته وســـحر شخصيته هو البطل ٠٠ الظاهر للمأساة الاجتماعية فالمجتمع يصنع فى سبيله العقبـــات ولا يحفل بأحلامه أو قدراته ولا بقيمه الا بحسب مافى جيبه من مال وهو لا يجد فى النهاية وسيلة لتحقيق حلمه من أجل أسرته وأبنائه الا عن طريق الموت فهو يدفع حياته ثمنا لتحقيق هذا الحلم ، ويلفتنا الكاتب الى أن ويلى بطـــل غير جدير بدور البطولة فى المأساة فهو يموت ومازال سادرا فى ضلاله ولم ترفع الغشاوة عن عينيه ، يلقى مصرعه وهو مازال مؤمنا بقيمه وأحلامه على فسادها وقصورها ، وقد يعطف الجمهور عليه بلا ريب ويعتبـــره ضحية مجتمع رأسمالى فاسد لا يقدر الانسان الا بمقياس قدرته الشرائية ، ولـكنه ليس ذلك البطل الذى يرهبنا مصرعه لشعورنا بتفوقه كانسان ٠

أما اذا نظرنا الى المسرحية من وجهها الآخر فان البطل فى هذه الحالة هو بيف الابن الأكبر ذلك الشاب الذى جاوز الثلاثين من عمره ، ولم يفعل بحياته شيئا ذا قيمة بعد ، وبيف هنا بطل لدراما أقرب الى المسرح اليونانى اذ يعبر المراحل المعروفة فى الدراما اليونانية السقطة والصراع ثم التنوير وهى لحظة رفـــع الغشاوة عن عينى البطل واعترافه بفساد طريقه وبلوغه المعــرفة بالنفس ، وهى أعلى مراتب الحكمة ، والبطل هنا لايهلك بل ينجو من خلال هذه المعرفة الجديدة ٠

والصراع فى نفس بيف صراع بين ولائه لقيم أبيه المسئول عن قيم الاسرة ، وبين ولائه لنفسه كشخص مختلف عن أبيه تصبو نفسه الى حياة الحقول والغابات ، لاحياة المدينة والعمارات الشاهقة وصفقات المبيعات والشركات التى تطحن الجميع ، موظفيها وزبائنها على السواء لتحقق مزيدا من الربح لفئة من أصحاب رءوس الاموال ويتارجح بيف فى هذا الصراع وهو لايفهم حقيقة نفسه فى بادىء الامر فيتخبط فى سقطات متلاحقة ، يسرق بلا معنى ويهيم على وجهه فى البلاد ويحاول فى النهاية أن يعود الى حظيرة الاب والاسرة ولكن التناقض بينه وبين الاب ينفجر واضحا فى النهاية ويدرك بيف مايريده ويعرف نفسه حقـــا اذ ترتفع الغشاوة عن عينيه ويرى أباه على حقيقته ٠٠ رجلا صغير الشأن يتعلق بأوهام كاذبة ، وينفطر قلب الشاب من أجل أبيه ويشعر بالحب نحوه عندما يستقل عنه نفسيا ، ومن دواعى السخرية المرة أن علامات هذا الحب هى التى تدفع الاب الى التضحية بحياته كى يوفر لابنه الثروة ، ولكن الابن يطرحها وراء ظهره ويمضى فى سبيله ٠

وهكذا ذهبت تضحية الاب هباء ولكن الابن أو البطل الحقيقى ـ حسب رأى الكاتب ـ قد نجا بنفسه من أحابيل مجتمع المدينة الصناعية باعلاناته ونظام التقسيط الذى يبيعك العـــربة أو الثلاجة وينتهى عمرها يوم تنتهى من دفع أقساطها ٠

*** لندن ماجازين « شهرية »** London Magazine

عدد سبتمبر من هذه المجلة مقصور على الانتاج الأدبى من بين

مواده قصة جيدة بقلم آلان سيليتو مؤلف رواية « **مساء السبت وصباح الاحد** » وهو من الروائيين الشبان الذين يصورون حياة الطبقة العاملة فى انجلترا ويستعيضون بالواقعية الجديدة عن البناء الفنى المعقد • والقصة بعنوان « **الصندوق السحرى** » ، وهذا الصندوق السحرى لايظهر الا قرب منتصفها وهو جهاز لاسلكى يمثل بالنسبة للبطل صندوقا سحريا حقا من جميع الوجوه اذ يفتح أمامه آفاق عوالم عجيبة خارج ذاته ، كما يعيده الى الماضى الذى ذهب واندثر ، ولكنه يعنى الكثير بالنسبة له فقد عمل أثناء الحرب العالمية فى سلاح الاشارة وكان من عمال اللاسلكى الحاذقين وكان مقره فى مصر ، وهو لايذكر من تجربة الحرب معاركها أو سر قيظ صحرائها أو أخطار اغاراتها ، أو غير ذلك مما يذكره المجندون ، فهو لم يخض شيئا من ذلك قد قضى مدة خدمتـــه مربوطا الى العالم المسحور عالم اللاسلكى يتلقى الرسائل ليل نهار ولذا فهو لايذكر من الحرب الا جو الصحبة الدافىء صحبة الرفاق وخاصة فتى أفريقى يدعى بيتر هبط من الطائرة فى التل الكبير ذات يوم أثناء احتدام المعركة فى الصحراء الغربية ، وازداد تبعا لذلك تيار الرسائل المرسلة والمستقبلة بسرعة جنونية وقد كان بيتر عملاقا من كينيا وكانت أصابعه الطويلة أسرع على الجهاز من أن تلاحقها العينان ، وقد توطدت بين الاثنين صداقة حميمية مبنية على الزمالة والتقدير المشوب بالغيرة — وقد كان البطل حينئذ خطيبا لزوجته الحالية يكتب لها كل يوم رسالة ولا يشترك مع غيره من الجنود فى صخبهم ولهوهم ، بل ينطوى على نفسه فى ركن من القاعة يقرأ رسالة أو يدبج ردا •

وفى مستهل القصة لانعرف شيئا عن هذا الماضى ،بل يلوح لنا فيما بعد فى ذاكرة البطل الذى نراه رجلا مكتمل الرجولة وقد مضى على زواجه أكثر من ستة أعوام وهو عامل فى مصنع فى مدينة نوتجهام يقبض أجرا لا بأس به • ولكننا نراه وقد جلس فى حديقة عامة يأكل الفطائر والسندويتشات المعدة لغذائه ويرقب دخان المصنع من بعيد وقد عزفت نفسه عن الذهاب الى المعمــل • يفكر فيما عسى أن تقوله زوجته عندما يسلمها أجره الاسبوعى ناقصا لتخلفه يوما أو نصف يوم •

ويتضح لنا فيما بعد أن هذا اليوم يمثل بدء ظهور علامات الاضطراب العقلى على البطل ، وقد كانت دواعيه كامنة فى نفسه وان لم تظهر بوادره من قبل ، فقد تشاجر مع زوجته بلا سبب ووجد نفسه يلكمها فسقطت على مقعدها ، وما يفزعه من الموقف أنه لم يقصد الى لطمها وكأنما تملكه شيطان خارج عن ارادته ، ثم يكون تخلفه عن العمل دليلا آخر على قرب افلات زمام عقله من يده ••

ويفكر البطل فى جهاز اللاسلكى التابع منذ شهور فى واجهة أحد المحلات فى المدينة ، وفى الساعات الطويلة التى يقضيها كل سبت واقفا أمام زجاج الواجهة يتأمله حتى ضجت زوجته وظنته يقضى وقته مع امرأة أخرى لولا أنه يسلمها أجره الأسبوعى ولم ينقص بنسا واحدا ، وهو اليوم يحسم أمره ويشترى الجهاز بمائة من الجنيهات كسبها فى مراهنات كرة القدم ، وهو فى الواقع قد كسب مائتين ولكنه اقتسمها مع زوجته فقد كان هذا أول ما تبادر الى ذهنه عندما سأله مندوب صحيفة مسائية عما سيفعل بالنقود وظهرت لهما صورته بلهاء فى صـــدر الصحيفة وتحتها بالبنط العريض « زوجان من نوتجهام يقتســمان الجائزة كمصروف جيب » ولم تجرؤ زوجته أن تعارض الكلمة المطبوعة فى صحيفة سيارة •

وعندما يشترى البطل جهاز اللاسلكى الثمين لايجد مكانا فى البيت يضعه فيه الا حجرة طفلهما المتوفى وهذه احدى الصدمات الكامنة تحت اضطرابه — فقد كان لهما طفل فى الرابعة غـرق من سنتين فى حادثة لامعنى لها ، غرق فى الترعة وقد انحنى ليلتقط عددا من أبى ذنيبة وكان فى رعاية فتاة تأخذه للنزهة كل يوم مقابل شلنين فى الساعة ويقيم الاب الجهاز فى حجرة الطفل المليئة باللعب فلم تجد الام فى نفسها القـــدرة بعد على التخلص منها أو حفظها فى مكان آخر •

ويفتح الجهاز عينيه على عالم مسحور يشده بعيدا عن عالمه الواقعى فهو لايقوم الى طعامه أو نومه الا لماما ، وسيهرع من عمله ليجلس الى الجهاز يتلقى الرسائل اللاسلكية وأغلبها من بواخر تعبر المحيطـات « **قابلنى فى ميناء تيلبرى — اشـــواقى وحبى** » « **هل وجدت الشقة لا اطيق الانتظار** » أبلغ **حبى لبابا وماما والجميع — أصل يوم الجمعة** » •

وينصت الى الرسائل ويتخيل البواخر فى طريقها الى الميناء أما هو فزورقه ضال وما من رسالة تصله ، ويفكر فى بيتر صديقه القديم وينتظر أن يسمع دقاته التى يعرفها ويقرأ رسالته ولـكن الرسالة لا تأتى ، وأياما يفكر فى ابنه فلو كان حيا لما ترك فى الجهاز مسمارا أو صامولة دون أن يفكها •

وتمضى به الساعات ليــلة بعد ليلة وقد جلس الى الراديو لايفارقه وزوجته فى الردهة تتفرج على التليفزيون وقد تأتى الى الباب متلصصة تتسمع ثم تعود من حيث أتت ، وفى احـــدى الليالى تنتابه موجة هياج فيحطم لعب الطفل وأثاث الحجــرة وتستعين زوجته بالجيران يخرجونه ويقدرونه فى فراشه وفى الصباح تحمله عربة الاسعاف الى مستشفى الامراض العقلية •

وتعوده زوجته كل أسبوع تأخذ له الكتب والزهور والفاكهة ولكنه ملقى فى الفراش كالميت لاينفعل ولا يحزن ولا يغضب ولايجد جوابا على أسئلتها الا كلمة واحدة « **اى نعم** » ، **وتمر** الشهور والزوجة الشابة وحيدة ثم تتعرف فى عربة المستشفى برجل يعود صديقا مريضا ، وبعد حديث عابر تنشب بينهمـــا علاقة تملأ حياتها تماما حتى تجد نفسها يوما مضطرة الى كتابة ورقة تذكرها بالذهاب الى المستشفى فى الموعد المحدد وقد لفت نظرى فى هذه القصة بعض الشبه بينها وبين قصة للاســـتاذ يحيى حقى نشرت فى أهرام الجمعة منذ قرابة عامين فكلاهما تتخذ موضوعا لها ضغط الحياة اليومية الآلية والخلافات الصــغيرة التافهة على أعصاب الرجل ذى الخيال والهواية حتى يفلت زمامه وينتابه الاضطراب العقلى على غير توقع من حوله ، وكلاهما تبرز الفرق بين استجابة الرجل والمرأة لطحن الحياة العادية ، فالرجل هنا أرهف حسا وأضعف مقاومة ، أما المرأة فانشغالها بأمــــور الحياة اليومية وشئون البيت •

على تفاهتها يحصنها ضد الانهيـــــار ، وفى كل من القصتين نرى الزوجة تنحدر الى علاقة آثمة بعـــد ذهاب زوجها الى المستشفى الا أن هناك من أوجه الاختلاف فى المعالجة وخاصـــة فى نهـــاية القصـــة ما يصلح موضوعا لدراســة شائقة عن الفـــرق بين جيلين وبين حضـــارتين ، فقصاصنا العــربى الشيخ يختم قصته بالزوجة وقد أوحت الى الطبيب أن يحجز زوجها فى المستشفى بالرغم من أنه قد تماثل للشفاء ونراها فى النهاية واقفة على سلم الطائرة فى طريقها الصاعد الى أعلى فى رحلة عمل ولكن فى داخل الطائرة مدير الشركة يسافر هو الآخر فى عمل أو استجمام — لايهم • أما آلان سيليتو فقد اختار خاتمة من نوع آخر فنحن نرى الزوجة تصحب زوجهـا الى البيت بعد شفائه ، والزوج يتحدث طول الطريق عن أمله فى أن يبـــدأ حياة جديدة ومشوقة الى العودة الى العمل يوم الاثنين ، ويصدم عند دخول البيت اذ يجدها قد غيرت الاثاث وجددته وتخبره زوجته أنها ستعود الى العمل هى الاخرى — وقد كان موضـــوع رغبتها فى العودة الى العمل من أسباب شجارهما دائما — وهما اليوم محتاجان الى كل مليم لانها حامل !! ويفاجأ الزوج ويثور ويقرر أن يهجرها ويذهب الى لندن ويدور فى البيت هائما فيعثر بصندوقه السحرى مختفيا خلف جوال قديم، ويدير الابرة فيتلقى رسالة يبدو أنها له فى النهاية « **هل اعددت مستلزمات الطفل**

- أنا فى انتظارك » وتدخل زوجته فيعلنها بقراره أن يهجرها وهى تجادله مؤكدة له أنها قد قطعت علاقتها بالرجل الآخر · وأنه لايهمها فى شىء الآن ، فينهال عليها لكماً ثم تختتم القصة وهما فى عناق زوجى عنيف ·

*** العالم الجديد :**

(أسبوعية تصـــدر فى لندن وتخصص لشئون العلم بأسلوب مبسط)

فى عدد ٢٤ أكتوبر من هذه المجلة مقال عن الآلة الحاسبة فى الدراسات الادبية ، وكاتب المقال هو الأستاذ ألفر الجارد الأستاذ بجامعة جوتنبرج « اسكندناوه » وقد سبق أن ألف كتابين فى استخدام الطرق الاحصائية فى الدراسات الأدبية وقد عالج فى أحدهما مجمـــوعة من الرسائل المشـــهورة فى القرن الثامن عشر « فى انجلترا » ومعروفة باسم رسائل جونيوس وهى رسائل أدبية ساخـــرة تضاربت الأقوال فيمن يكون جرينوس مؤلفهـــا هذا ، ونســبها بعض نقاد العصر الى جميع النابهين من رجال القلم والسياسة كل بدوره، ورجح آخرون أن يكون مؤلفها شخص يدعى فيليبس كان عضوا فى مجلس شركة الهند الشرقية وأنكر البعض هذه النسبة ، كما أثبت الاستاذ الجارد فى العام الماضى أن فيليبس هذا كان هو المؤلف قطعا واستخدم فى سبيل ذلك الدراسات الاحصائية الجديدة وهو فى هذا المقال يشرح امكانيات هذه الدراسات كما يبين حدودها فما زالت الآلة الالـكترونية الحاسبة آلة على كل قدراتها الجبارة وهى ليست عقلا قادرا على الخلق كما يظن كثيرون ممن يسمونها « بالعقل الالكترونى »

ويقول الكاتب : « ان الآلة الالكترونية الحاسبة قد أضحت شيئا عاديا فى حياتنا الحديثة حتى ليصعب علينا أن نتصور أنها لاتكاد تبلغ العشرين من عمرها ، وأنها منذ عشر سنوات فقط كانت تسمى بالعقل الالكترونى وقد ظن كثيرون أن هذا العقل الالكترونى قادر على أن يفوق العقل الانسانى فى جميـــع وظائفه بما فى ذلك التفكير

وفى السنوات الخمس عشرة الاخيرة عقـــدت دراسات كثيرة ومؤتمرات وكلها لدراسة امكانيات الترجمة الآلية ، ولكن تقدم مثل هذه الترجمة مازال بطيئا لان الترجمة الالية مازالت فى مرحلة ترجمة الكلمات مع زيادات طفيفة فى التركيب ، والمشكلة فى هذه الحالة هى أن الآلة الحاسبة تحتاج الى نوع جديد من كتاب النحو ومن القواميس لتتمكن من اعراب وتحليل النصوص التى تدفع اليها ، ولما كان معظم علماء اللغة لم يتلقوا تدريبا تكنيكيا او رياضيا فهم غير قادرين على تأليف مثل هذه الكتب كما أن تأليفها يحتاج الى جمع مادتها عن طريق الآلة الحاسبة أيضا .

ويمضى الاستاذ فيشرح الاعمال الادبية التى يمكن أن تقوم بها الآلة الحاسبة فى حدود امكانياتنا الحالية ، ومن أهمها تحضير الفهارس من نوع Concordosce « وهو الفهرس الذى يبين كل المواضع التى ترد فيها كلمـــة بالذات فى النصـــوص الضخمة » وهو عمل ممل شاق كان يقوم به الباحثون من قبل فى سنوات طويلة ·

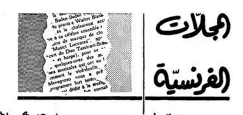
أما فيما يتعلق بدراسة الاسلوب فالآلة بطبيعة الحال عاجزة عن دراسة السخرية أو المبالغة او الفكاهة ولكنها تســـتطيع تحديد نوع الألفاظ الذى يستعملها كاتب بالذات ودرجة تكرار مجموعات معينة من الالفاظ ، فهى بهذا قادرة على تحديد خاصية معينة من خصائص الاسلوب وبهذه الطريقة يمكن تحديد هوية الكاتب تحديدا قاطعا فى الحالات التى يتطرق اليها الشك « أنظر على سبيل المثال عددى ٣ و ١٠ نوفمبر من صحيفة الابزرفـــر اللندنية حيث يرد شرح مفصل لاستخدام الآلات الالكترونية فى الدراسات الانجيلية والوصول الى نتائج قاطعـة فى موضوعات اختلف فيها أساطين هذه الدراسات على مر القرون » ·

ويمضى الكاتب فى شرح الآفاق الجديدة التى تفتحها هـــذه الدراسات أمامنا وقد لاتبدو واضحة لناظرينا اليوم « لقد فتح عصر الآلة امام باحثى اللغة والادب آفاقا جـديدة حقا ، فالآلة الالكترونية لا تريحنا من الأعمال الشـــاقة الرتيبة فحسب بل تجعلنا نأمل فى الوصول الى مستويات لم تكن نحلم بها يوما - مثلها مثل الطائرة النفاثة والصواريخ التى فتحت امامنا السبيل الى رحلات لم تفكر فيها يوم كانت اسرع وسيلة فى مقدورنا هى ظهور الجياد » ·

رسالة من لنـــدن



المجلات الفرنسية



يقدمها : السيد عطية أبو النجا

سارتر يروى قصة حياته :

بدأ سارتر يسرد قصة حياته فى مجلة « العصور الحديثة » Les Temps Modernes تحت عنوان « الكلمات »

ويبدو أن لهذا العنوان مغزاه الخاص ، فقد قسم سارتر سيرة حيـاته الى مراحل ، أطلق على المرحلة الاولى منهـا اسم « القراءة » ، ورمز بها الى السنين الاولى من طفولته ، التى تمتد من ميلاده الى سن تعلمه القراءة ، وقد نشر هذا القسم فى عدد أكتوبر من المجلة المذكورة .

وقد حلل سارتر فى عمق وصراحة لا تخلو من القسـوة الظروف التى نشأ فيها ، ومشاعره ازاء أسرته ، خاصة حيال أبيه الذى انتحر وهو لا يزال فى المهد ، ونحو جده الذى قام بتربيته وحباه برعاية لا تخلو من التكلف والحركات المسرحية ، فشب الطفل فى جو مفتعـل ، وبرع هو الآخر فى التهريج والتمثيل ، وكان يشعر انه غريب عن الدار ، وانه قد فرض على الأسرة فرضا ، فكان يقلد الكبار ليكسب اعجابهم ، ويحرص التقرب من جـده وذلك بأن يلعب دور الطفـل النابغـة ، ويتظاهر بقراءة وبفهم الكتاب والشعراء الذين يكلف بهم رب الأسرة ، ولكنه كان يحس فى أعماق نفسه انه ليس فريد عصره ، بل هو مخلوق مسخ زائف المشاعر مصطنع الاحساسات ، فكان ينفس عما يضطرم فى نفسه من صراع بالاسترسال فى احلام عنيفة ، فيتخيل انه قد أصبح بطلا همـاما عهد الله اليه بمسئولية جسيمة الا وهى انقاذ الابرياء من براثن الاشرار وحماية المحتاجين والضعفاء .

يحلل سارتر مشاعره ازاء أبيه فيقول انه لا يكن أية مشاعر لهذا الغريب الذى غادره وهو لا يزال رضيعا ، ولم يفرض عليه شخصيته وأهواءه كغيره من الآباء ، ولم يشاركه فى حب أمه ، فلم يعان الطفل من عقدة أوديب ، ولم يعرف للغيرة طعما ، وشب ونمـا دون أن تفرض عليه أية قيود ، فلم يتعلم صغيرا كيف يطيع الاوامر ، ومن ثم فانه عجز عندما بلغ مبلغ الرجال عن اصدار الاوامر .

ونسوق للقراء فيما يلى مقتطفات من ذلك المقال القيم الذى جمع بين جمال الأسلوب ، وصدق العاطفة ، وغزارة الفكر ، وألقى أضواء قوية على شخصية أحد جهابذة الادب والفلسفة فى القرن العشرين .

« حدث فى حوالى عام ١٨٥٠ أن اضطر أحد المدرسين ممن يقطنون الالزاس أن يترك مهنته النبيلة ليعمل بقالا ، بعد أن أثقلت كاهله أعباؤه العائلية واجبرته على اتخاذ هذا المسلك ، وقد حاول فيما بعد أن يعتاض عن تخليه عن رسالته المقدسة ، فرأى أن يكرس أحد أبنائه لرعاية النفوس ، بما انه قد كف عن تكوين العقول ، وبذلك تضم الأسرة قسا ، هو الولد البكر ، الذى يدعى شارل ، والذى سرعان ما تملص من المهمة التى وضعت فى عنقه ، وانطلق يركض فى كل مكان ، مقتفيا أثر فارسة بارعة فى ركوب الخيل ، وعندئذ حرم على الأسرة النطق باسمه ، وقلبت صورته المعلقة على الحائط بحيث لا يشاهد أحد رسمه ، أما الابن الثانى المسمى أوجست ، فقد سار على نهج أبيه ، وقلده فى تضحيته بنفسه ، فمارس التجارة ونبغ فيها ، وبقى الابن الثالث لويس الذى لم يكن يتسم باستعدادات بارزة فاستولى الأب على هذا الولد الهادىء ، وجعل منه قسا فى لمح البصر ، وقد بلغ من امتثال لويس لأبيه أن انجب هو الآخر قسا ، هو البرت شفيتزر الشهير .

أما شارل فلم يفز بفارسته الشاردة ، ولكنه ظل طوال حياته متأثرا بموقف أبيه الكريم ، كلفا بالرفعة والسمو ، وكان يتفنن فى التهويل ، ويجعل من الحبة قبة ، ولم يكن يفكر ، كمـا سنرى ، فى التخلص من رسالة أسرته السامية ، ولكنه فضل أن يكرس نفسه لنـوع خفيف من الروحانيـة ، وللون من « القسوسة » لا يحرمه من الفارسات ، فوجد فى التدريس ضالته المنشودة ، وقام بتعليم الالمانية ، وناقش رسـالة عن هانس ساش ، وآمن بتدريس اللغات بالطريقة المباشرة وادعى فيما بعد أنه هو الذى ابتكر هذه الطريقة ، ونشر بالاشتراك مع السيد سيمونو كتاباً بعنوان Deutsche Lusebuch لقى كل استحسان وتقدير .

وارتقى شارل فى سلم الوظائف بسرعة ملحوظة ، فعمـل بماكسون ، ثم نقل منها الى ليون ، وأخيرا استقر به المقام فى العاصمة . وفى ماكسون اقترن شارل شفيتزر بلويزه جيان ، وهى ابنة كاتب شرعى كاثوليكى .. وسرعان ما تذرعت لويزة برقة بأسباب قوية تعفيها من العلاقات الزوجية ، وتعطيها الحق فى الانفراد بغرفة خاصة بها ، فادعت أنها مصابة بالصداع ، ووطنت نفسها على ملازمة الفراش ، ثم أخـذت تبغض شيئا فشيئا الضوضاء ، والشهوات ، والهوس ، والاندفاع ، وكل ما تتسم به حياة أهل زوجها من تمثيل وغلظة وخشونة .. لقد كانت تشعر نحو زوجهـا بمزيج من الخوف والحنق .. وبنوع من الصداقة أحيانا .. عندما لا يمسهـا .. ولكنها كانت تستجيب لجميع نزواته عندما يشرع فى الصراخ . وأنجبت منه أربعة أولاد : فتاة ماتت وهى فى سن مبكرة ، وولدان ، وفتاة ثانية ، وقد قبل هذا البروتستانتى ان تلقن زوجته دينها لاولاده فشبوا وفقا لتعاليم الكاثوليكية ، ولعله سمح بذلك بدافع من الاحترام .. أو من عدم الاكتراث ..

وقد قضت الابنة الثانية ، آن مارى ، طفولتها جالسة على كرسى ، فغرسوا فى نفسها الضجر ، وعلمـوها الحياكة ، والاعتدال فى وقفتها بحيث تنتصب قامتها ، وكانت على نصيب من المواهب فرأوا من الافضل تركها خاملة معطلة ، وعلى حظ من البهاء والنضارة فحرصوا على الا تتنبه الفتاة الى ذلك ، فقد كان هؤلاء البرجوازيون المتعددون بأنفسهم رغم تواضع مركزهم ، يعتقدون أن الجمال لا يليق الا بمن هم أعلى أو أدنى منهم مرتبة .. فلا يجوز الا للمركيزات أو للعاهرات .. وبعد مرور نصف قرن من الزمان ادركت آن مارى وهى تتصفح ألبوم الاسرة أنها كانت جميلة فى يوم من الايام ..

وفى عام ١٩٠٤ تعرف بمارى شفيتزر فى مدينة برست ضابط بالبحرية ، كان قد أصيب بالحمى وهو فى فيتنام الجنوبية ، واستولى على هذه الفتاة الهيفاء المهملة وتزوجها ، وأنجب منها طفلا هو أنا ، ثم حاول أن يجد فى الموت ملاذا .. فنقلوه الى مزرعة على مسافة عدة فراسخ من تيفييه ، وكان أبوه يأتى لزيارته يوميا فى عربة صغيرة .. واستنفدت الهموم والسهر قوى آن مارى فجف لبنها ، وعهد بى الى مرضعة تسكن قريبا من ذلك المكان ، فحاولت أنا الآخر مجتهدا أن أموت : من التهاب الامعاء .. وربما من الكمد والغيظ ، وهكذا وجدت أمى نفسها وهى فى العشرين من عمرها عديمة الخبرة ، محرومة من أى نصح ، ممزقة بين شخصين يحتضران قبل أن تعرفهما تمام المعرفة .. وعندما مات أبى أفقنـا أنا وآن مارى من كابوس مشترك ، وشفيت من مرضى ، لكننا كنا ضحيتين للبس ما ، فقد وجدت آن مارى بحب وشغف ابنا لم تفترق عنه يوما ما افتراقـا حقيقيا ، أما أنا فقد أفقت فوجدت نفسى فى حجر امرأة غريبة عنى .

ولما كانت آن مارى خالية الوفاض ولا تمارس أية مهنة فقـد اضطرت الى العودة الى دار أسرتها .. وتكدرت أسرة شفيتزر لموت أبى هذه الميتة السفيهة التى لا تختلف عن الطلاق ، وأيقن

الجميع أن أمى مسئولة عن هذا الحدث الذى لم تتوقعه ولم تستطع منعه . ولكى تكفر آن مارى عن ذنبها تفانت فى تسيير أمور منزل والديها عندما كانا يعيشان فى ميدون ثم فى باريس وجعلت من نفسها مربية ، وممرضة ، ورئيسة للخدم ، ووصيفة، بل وخادمة فى آن واحد ، ولكن ذلك كله ما كان ليكفى للتغلب على حنق أمها الصامت ، فقد أخذت لويزة تغار من بنتها ، وكانت آن مارى البائسة فى موقف لا تحسد عليه : تخشى ان هى بقيت خاملة ، أن تعتبر عبئا ثقيلا على أسرتها ، وعندما عملت على خدمة الجميع اتهمت بالطمع فى السيطرة على الدار ، ولقد تذرعت آن مارى بكل شجاعتها كى تذلل العقبة الأولى ، وبكل تواضعها لتتخلص من الثانية ، ومن ثم جعلت من نفسها عبدا للجميع .

لقد كان موت جان باتست سارتر أكبر حدث فى حياتى فقد رد أمى الى قيودها ومنحنى الحرية .. فلو كان أبى قد ظل على قيد الحياة لارتمى على بكل ثقله وسحق شخصيتى ، ولكن كان من حسن طالعى أن قضى أبى نحبه فى سن مبكرة مما أتاح لى أن أنتقل من شاطىء لآخر ، وسط العديدين من أمثال « اينيه » (١) الذين يحملون على ظهورهم « انشيز » ، وأن أتابع طريقى منفردا وحيدا ، وصدرى مملوء احنا وشناءة لهؤلاء الأباء الخفيين الذين يمتطون أبناءهم على الدوام . لقد تركت خلفى شابا ميتا لم يتسع له الوقت لكى يصبح لى أب ، وأكاد اليوم وقد بلغت من العمر مابلغت أن أعتبره من أبنائى ، فهل كان مصرعه نعمة أم نقمة ؟ لست أدرى ! ولكنى أقبل طائعا جملة عالم نفسى شهير : « ان ذاتى لم تفرض عليها ذات عليا .. انى لا أذكر عن هذا الأب شيئا ، لقد رحل جان باتيست خفية دون أن يسمح لى أن أحظى بالتعرف عليه ، وانى لأدهش اليوم لجهلى به . ومع ذلك فقد عرف الحب ، وحاول أن يعيش ، وذاق الموت .. وكل ذلك يكفى لتكوين الرجال ، ولكن لم يحاول أى شخص من أقاربى أن يثير اهتمامى بهذا الرجل ، لقد رأيت طوال عدة سنين صورة معلقة فوق سريرى لضابط قصير القامة، فى نظرته سذاجة وبراءة ، له رأس مستديرة صلعاء ، وشارب كثيف .. ثم اختفت هذه الصورة حين تزوجت أمى للمرة الثانية ، وعندما ورثت كتبه بعتها .. فهذا الميت لم يكن يعنينى الا قليلا . ان كل معرفتى لا تتعدى ما سمعته عنه وكأنه ذو القناع الحديدى أو فارس(٢) ايون . وهذه المعرفة لا تتصل بى مباشرة ، فما من أحد يذكر أنه قد أحبنى ، أو احتوانى بين ذراعيه ، أو حدق فى بعينيه الصافيتين اللتين التهمهما الدود ، ليس هذا الأب حتى مجرد شبح أو نظرة ، لقد وطىء كلانا بقدميه نفس الأرض لفترة ما : وفى هـــذا تنحصر كل ما بيننا من صلة .

.. بقى رب الاسرة .. لقد كان يشبه أيام شبابه يهوه Jehoah ، وذلك عندما كانت لحيته لا تزال سوداء ، وأنى لاعتقد أنه كان السبب غير المباشر فى موت ابنه اميل . لقد كان الها للغضب ، يشرب من دم أبنائه حتى الارتواء ، ولكننى عندما أخذت مكانى فى منزله كانت لحيته قد وخطها الشيب ، واصفر لونها من تأثير دخان التبغ ، ولم تعد مشاعر الأبوة تثير اهتمامه ، ولو كنت ابنه لاستعبدنى بلا شك ، بحكم العادة ، لكننى كنت لحسن الحظ من نسل شخص آخر ، غادر الحياة بعد أن أنجب طفلا .. ولما كان جدى يود أن يختم حياته فى صورة عجوز مفتون حبا ودهشة واعجابا ، فقد وجد فى ضـــالته ، فجعل منى أعجوبته ، وجعل من نفسه الها للمحبة ، له لحية الأب ، وقلب الابن المقدس .. وكان يقول لى « يا صغيرى » بصوت يرتجف من الحنان ، بينما تترقرق الدموع فى عينيه

(١) Enée هو ابن الالهة فينوس وانشيز ، وقد حمل اينيه أباه أنشيز أمير طروادة على ظهره حتى الميناء وذلك عندما أحرق الاغريق هذه المدينة .

(٢) شارل دى بومون جاسوس لويس الخامس عشر ، الذى تنكر فى زى امرأة ، وعمل بالبلاط الروسى كوصيفة .

الباردتين فيصيح الجميع من حولنا : « لقد سلب الولد الشقى لبه » ولا مراء فى أن جدى كان يعبدنى ، ولكن ترى هل كان يحبنى ؟ انه لمن العسير على أن أميز الحقيقة من الافتعال فى هيام علنى من هذا النوع : اننى لا أعتقد أنه كان يبدى مثل هذا الحب نحو أحفاده الآخرين ، وهو فى الواقع لم يكن يراهم الا غبا ، كما أنهم كانوا غير محتاجين اليه على الاطلاق ، أما أنا فقد كنت أعتمد عليه فى كل شىء ، ولهذا كان يعبد فى شخصى كرمه ونبله ..

« ان الطاعة واصدار الأوامر شىء واحد . ان أشد الناس استبدادا بالسلطة ، وأعنفهم ، يلقى الأوامر باسم شخص آخر : باسم أبيه ، ذلك المتطفل المقدس ، ويصب على الآخرين ماعاناه من جور معنوى ، أما أنا فقد أفهمنى أهلى وأنا صغير اننى وليد معجزة ، لا سليل رجل مات .. ولعل هذا هو السر فى طيشى الذى لا يتصوره عقل ، فما أصدرت أمرا فى يوم ما الا وأثار ذلك ضحكى وضحك الآخرين ، فلست ممن يعانون من داء حب السيطرة ومرد ذلك اننى لم أتعلم كيف أطيع .

ومن عسانى كنت أطيع ؟ لقد أرونى شابة ضخمة وقالوا لى انها أمى ، بينمــا كنت أرى فيها أختا كبرى ، فهذه العذراء السجينة كانت تمتثل لأوامر الجميع ، وكنت أدرك تماما انها مكلفة بخدمتى ، لقد كنت أحبها ، ولكن كيف أحترمها وأنا لا أرى من حولى من يكن لها الاحترام ؟ لقد كان بمنزلنا ثلاث غرف للنوم خصصت الأولى لجدتى ، والثانية لجدى ، والثالثة للأولاد ، والأولاد هم نحن القاصران اللذان يعيشان على نفقة الغير ، ولكنى كنت وحدى موضع الرعاية ، فلقد وضعوا فى غرفتى سرير فتاة ، تنام فيه وحدها ، وتستيقظ فى الصباح دون أن يمسسها بشر ، وتذهب الى الحمام لتغتسل قبل أن أصحو من نومى ، وتعود الى الغرفة وقد ارتدت جميع ملابسها : فكيف أصدق انها هى التى تمخضت عنى أحشاؤها ؟ انها تروى لى أحزانها فأصغى اليها ، وأرثى لحالها ، وأعقد العزم على الاقتران بها عندما أكبر لأشملها برعايتى وأسبل عليها حمايتى ..

« ان الطفل البرجوازى يعيش دوما فى الحاضر ، بل وبعبارة أخرى فى البطالة ، ولكم كان بودى أن أخرج فى التو واللحظة من هذه الحالة ، وأن أصبح منذ الآن والى الأبد أطلس (١) آخر . ولم أكن أدرك أن ذلك يتطلب منى أن أجد وأجتهد ، لقد كنت أحس أنى أحتاج الى قرار تصدره محكمة عليا يسمح لى بممارسة مختلف حقوقى ، ولكن أين أجد مستشارى هــذه المحكمة ؟ لقد كان من الطبيعى أن يكون لأهلى تقرير مصيرى ، لكن هؤلاء القضاة كانوا قد سقطوا من عينى لاغراقهم فى التصنع والتمثيل ، لقد كنت أستبعدهم دون أن أجد لهم بديلا .

لقد كنت برغوثا يثير من حوله الدهشة ، ليس لديه أى وازع دينى أو قانونى ، وليس لوجوده مبرر أو غاية ، ولكنه يجد السلوى فى الكوميديا العائلية ، يدور هنا وهناك ، وينطلق من كذب الى كذب ، ويطير من رياء الى رياء .

ان بعض صديقات أمى المخلصات قلن لها اننى طفل حزين ، وانهن قد شاهدننى غارقا فى أحلامى ، فضمتنى أمى الى صدرها قائلة : (مم تشكو أنت يامن لا ينقطع عن الغناء والمرح ؟ ان لديك كل ما تشتهى نفسك » نعم ، لقد كانت أمى على حق . ان الطفل المدلل ليس بالحزين ، ولكنه يعانى من الضجر مثل الملوك ، بل مثل الكلاب .

● أراجون يقلد الأدب العربى :

أصدرت مجلة « الاداب الفرنسية Les Lettres Françaises عددا خاصا (٢٤ــ٣٠ أكتوبر) بمناسبة ظهورها للمرة الألف ، ساهم فيه كبار الكتاب والرسامين فى فرنسا ، فأهدى بيكاسو وجروميز وشاجال وبنيون الى هذه المجلة رسومات لم يسبق

(١) تقول الاساطير أن « أطلس » كان أحد ملوك موريطانيا ، ولم يكــرم وفادة البطل بيرسيه ، فحــوله هــذا الأخير الى جبال أطلس الشاهقة ، وبذلك حكم عليه ان يحمل السماء على كتفيه الى الابد .

نشرها ، كما زود كوكتو قبل وفاته مجلة الآداب الفرنسية بمقال عن الشاعرة آن دى نواى . بيد أن أهم مقال فى هذه المجلة هو بلا ريب ذلك النص الذى دونه أراجون .

وأراجون شاعر وقصصي ولد سنة ۱۸۷۹ وأسس السيريالية هو واندريه برتونى ، ولكنه انصرف عن هذه المدرسة فى فترة ما بين الحربين ، وعالج الشعر أحيانا على الطريقة التقليدية ، وعندما تعرف أراجون بالسا تريوليه الروسية الأصل ، واقترن بها ، تأثر بها تأثرا عميقا ، فتغيرت اتجاهاته الفكرية والادبية ، وأسس الحركة الواقعية الاشتراكية وألف قصصا تتسم بالبساطة وسهولة الاسلوب واستخدام اللغة الشعبية ، ونال جائزة رينودو عام ۱۹۳٦

وعندما قامت الحرب العالمية الثانية استبسل أراجون فى مقاومة الالمان ، وألف قصائد حماسية ترنم بها كل الفرنسيين .

هذا وقد نشرت له Les Nouvelles Revues Françaises فى عدد نوفمبر مقتطفات من ديوان مجنون السا ، تكشف عن المام اراجون بالحضارة العربية وآدابها ، وعن غزير معرفته بتاريخ العرب .

حوى مقال أراجون مقتطفات من ديوان تحت الطبع قام بتأليفه ، وجعل عنوانه مجنون السا «Le Fou d'Elsa» و « السا » هى زوجته التى أوحت اليه بفكرة الديوان ، أما المجنون فهو يرمز الى الشاعر ، وهو يشبه - على حد قول أراجون - « مجنون ليلى » الذى تغنى به فى أشعاره نور الدين عبد الرحمن الجامى (١٤١٢-١٤٩٢) .

ويعالج «مجنون السا» مأساة سقراط غرناطة ، ويدافع أراجون فيه عن آخر ملوك بنى الاحمر ، أبى عبد الله محمد الزغل الذى انتزع منه فرناند غرناطة ، فقوض بذلك آخر عرش للعرب فى الأندلس . كما يحلل أراجون نظرة العرب الى الزمن فى الفترة الأخيرة من حياتهم فى الاندلس عندما علموا انه لم يعد لهم أى مستقبل فى هذا البلد .

ومن الجدير بالذكر أن أراجون نوه بصراحة بأثر الأدب العربى عليه فى هذا الديوان . هذا وقد وضح أراجون فى المقدمة الظروف التى جعلته يقرر ابراز وجه أبى عبد الله الحقيقى ، فذكر أنه كان يقرأ يوما أغنية مطلعها : (عشية سقوط غرناطة) فهزته هذه الكلمات وجعلت خياله ينطلق عبر العصور والبلاد ، وفى هذا يقول :

« .. وتقمصت شخصية أبى عبد الله آخر ملوك هذه المدينة الحافلة بالاساطير ، وراود أبو عبد الله خيالى ، ولكن أنى لى أن أتأكد انى قد تقمصت فعلا شخصية أبى عبد الله الحقيقية ، وقد مسخت روايات أعدائه صورته ، وشوهت معالمها أشعار من تنصر من عرب أسبانيا من جهة ، وقصائد الشعر الأسبانى من جهة أخرى !

ومضت أربعون سنة قبل أن أدافع عن أبى عبد الله ، لقد حاولت أن أبرز صورة هذا العاهل على حقيقتها ، فبحثت عنها وسط الزهور العربية البرية التى أينعت فى نجد من العصر الجاهلى الى سقوط القسطنطينية وانتشرت فى الشمال وفى آسيا عن طريق الفرس ، وعبرت قيظ أفريقيا الى الأندلس حيث تسيل المياه الثلجية ، لقد فتشت عنه فى أحراج الاسلام فضللت الطريق فى بغداد والاسكندرية ، وبين الرمال التى يسكنها الطوارق ، وفى أقصى غربى الجلد الاسلامية .. لقد كنت أنتمى الى العالم المسيحى بتقاليده وتعاليمه وأفكاره وأحكامه ، ولهذا كان من الواجب أن أتصل بالاسلام اتصالا مباشرا عن طريق الدراسة أو الرحلات ، غير انى اتخذت من الخيال نبراسا ينير لى الطريق ، سائرا فى ذلك على نهج وأرفيه ودانتى عندما زارا الجحيم .

ظلت غرناطة حلما يراودنى ، وتهفو اليه نفسى الى أن عرفت « السا » وعندئذ وجد الحلم بفضلها تربة صالحة وشمسا دافئة سمحت له أن يزدهر ويؤتى ثماره ، وهكذا شقت غرناطة أرض أحلامى وظهرت الى حيز الوجود يرعاها نور امرأة تغنت بهذه المدينة أمامى .

ولعمرى لست أدرى ماذا سأقول لمن سيقدحون فى هذا الديوان ، فقد يتهمنى البعض بالتكلف ويحسبون أنى زججت باسم « السا » زجا فى شعر يترنم به عجوز مجنون استسلم لشيطان شعره فكان الربط بين هذين الشخصين ضربا من الخيال المسرحى . وقد يظن البعض اننى لم أنشد سوى الصناعة والتنميق فى هذا الديوان الذى يجرى على لسان شاعر من غرناطة بلغ من العمر ما بلغت الا شهورا ، واقتفى فى شعره أثر الجامى الذى ألف « المجنون وليلى » فى الحيرة قبل سقوط غرناطة بما يقرب من ثمانى سنوات ، كما قد يرى الآخرون ان هذا الديوان ليس سوى شطحة من شطحات الخيال ، وقد يأخذ على البعض مزجى بين الشعر والنثر فى لغة هجين لا هى بالشعر ولا بالنثر ، ولكن عليهم أن يعرفوا أن الشعر العربى يساق فى أغلب الأحيان ليوضح رأيا أو نصا منثورا أو بحوثا نظرية فى الشعر ، وانه من الممكن تطويع اللغة الفرنسية على غرار اللغة العربية لتعبر عن مختلف الأساليب التى ليست بالشعر الموزون ولا بالنثر العادى .. » .

● باريس تبكى جان كوكتو :

لا تزال باريس تبكى جان كوكتو الذى ولد فى ٥ يوليو ۱۸۹۱ فى « ميزون لافيت » ، على مسافة بضعة أميال من باريس ، وقد ذاع اسمه وهو فى الثامنة عشرة من عمره عندما نشر فى عام ۱۹۰۹ « مصباح علاء الدين » و «Le Prince Frivole» ، لكنه شك فى قيمة هذا النجاح ، ومر بأزمة نفسية راودته خلالها فكرة الموت ، ثم تعرف بآن دى نواى ، وجيد وراديجيه وسترافنسكى ودياجليف وبيكاسو ، فتغيرت اتجاهاته الأدبية تغيرا جذريا ، وأخذ يعبر عن مختلف التيارات الحديثة فى الفن والسينما والباليه والمسرح والسيرك والجاز ، كما مارس التمثيل ، وعالج النقد الادبى . وقد تميز كوكتو بأسلوب يغلب عليه الخيال ولا يخلو حقا من الغرابة ، كما تحتل فيه فكرة الموت مكانا بارزا .

هذا ولجان كوكتو تجارب هامة فى الشعر ، وهو يرى أن انتاجه الحقيقى بدأ فى عام ١٩١٤ حين اخذ يصغى الى أحلامه وحدها ، فالتحفة الأدبية ، كما عرفها كوكتو ، عبارة عن : « قاموس فى فوضى » لا يخضع لأحكام المنطق .

ولقد تعاون كوكتو مع ساتى وبيكاسو ودياجليف فى انتاج بعض أنواع الباليه ، و Parade ، كما وضع له هونجر موسيقى «Orphée» و « انتجون » ، وألف له سترافينسكى موسيقى « الملك أوديب » .

ومن قصص كوكتو الشهيرة Les Enfants Terribles (۱۹۲۹) ومن مسرحياته الخالدة «La Machine Infernale» الكوميدى فرانسيز ، «Les Parents Terribles» فرقة التى مثلتها الشانزليزيه (١٩١٤) و La Belle et la Bête (۱۹۳۹) التى لاقت نجاحا باهرا .

ومن أفلام جان كوكتو « اورفيه » و L'Eternel Retour و Ruy Blas ومن رسوماته الشهيرة : «La Noce Massacrée»,

هذا وقد قال ريلك عن جان كوكتو : « اخبروا كوكتو انى أعبده ، فهو الشخص الوحيد الذى فتح له الخيال باب مملكته على مصراعيه ، ثم عاد من هناك خمرى اللون كشخص كان يستحم على شاطىء البحر » .

وتحوى الآداب الفرنسية آخر مقال كتبه جان كوكتو عن صديقته الشاعرة « آن دونواى » التى ماتت سنة ۱۹۳۳ بعد أن طبقت شهرتها الآفاق ، وعينت عضوا بالمجمع اللغوى ببلجيكا وسميت بأميرة الشعراء ، ثم طواها النسيان ، ومن المعلوم أن كوكتو تعرف بها فترة كان قد يئس فيها من الحياة ، فعلمته كيف يحب الدنيا ومباهجها .

استهل كوكتو مقاله قائلا :

« عندما أموت سألتقى بانادونواى ، وسأعبر ممرا من السحب ، وادفع الباب ، وعندئذ سأسمعها تجادلنى وتحاجنى قائلة : « ها أنت ترى يا صغيرى ان ليس هناك شيء بعد الدنيا ، أجل ليس هناك من شيء بعد الدنيا ، الم أقل لك ذلك من قبل ! » وعندئذ

سأحس بفرحة خالدة ، وأنا أسمع الكونتيسة تتكلم .. » « لقد عرفت الكونتيسه أثناء حياتها شهرة لم يبلغها الا القلة القليلة ، ولكنها تردت فجأة بعد موتها فى مقبرة النسيان ، فالشهرة : وهى امرأة ، تهجر رفات كل من أفرط وهو حى فى التقرب منها والسعى لكسبها .. واحسرتاه ، لقد كانت الكونتيسة تعبد البلاغة التى نصح فيرلين بكسر عنقها ، ولقد كانت هذه العرافة الملهمة تنزل بالشعر أحيانا الى الثرثرة ، لقد دعتنا الكونتيسة يوما الى تناول الطعام لديها ، فرأيتها تشرب بيدها اليمنى وتشير بيدها اليسرى الى ضيوفها حتى لا يتكلموا فيمنعوها من الاسترسال فى الحديث » .

● اقوال جان كوكتو الاخيرة :

كما نشرت مجلة باريس فى عددها الصادر فى غرة نوفمبر ١٩٦٣ حديثا أدلى به كوكتو الى اديت مورا قبيل وفاته ، وعالج فيه عدة مسائل تتصل بحياته ونظرته الى الموت وفلسفته الفنية والأدبية . ونظرا لضيق المكان فنحن نسوق للقارىء نبذات من هذا المقال الذى يعتبر وصية مختصرة للفنان العظيم الراحل .

يقول كوكتو :

« الشعراء فوضويون وارستقراطيون فى آن واحد ، وهذه الصفة المزدوجة هى التى تعزلهم عن غيرهم وتجعل فهمهم أمرا مستحيلا . تأمل فى حياة شعراء الماضى ، أعنى رجالات الماضى الذين يحوزون وحدهم اعجابى ، لقد ماتوا من اليأس ، فانتحروا أو هربوا (١) من العالم ، أو قضوا آخر أيامهم على سرير احدى المستشفيات . ان هناك شرطة من نوع غريب تطارد الرجال الذين ينقذون الروح من التفاهة ، ولو اننى كنت وسيطا روحانيا لأخبرتك انى أرى الروح تستعيد حقوقها شيئا فشيئا ، وهذا رد فعل طبيعى ضد تدهور القيم . ان الروح تحقق دائما مكاسبها فى تكتم على يد القلة القليلة والصفوة المختارة ، فالروح ، ذلك المعدن الثمين ، أخذت تفقد قيمتها فى زمان كاد فيه الكم يطغى على الكيف . ان الجمال يتابع طريقه خفية ، ويتكلف الدمامة أحيانا ليتسلل الى بر السلام دون أن يشعر به أحد .. وعندما تعتاد نفس الانسان لونا معينا من الوان الجمال ، يتخذ هذا الجمال وجها جديدا ، وينزع الى هز المشاعر من حوله ، ويميل الى اثارة الفزع كرأس ميدوز ، بيد أن هذه الرأس تحيل الناس الى حجارة فى عصرنا هذا ، فما من أحد يجرؤ على السخرية من المستحدثات فى الفن والادب .

ان الجماهير تخشى أن تثير الاستهزاء من حولها ان هى استهجنت التيارات الجديدة ، ولهذا فهى تبدى شيئا من التبلد والحرج ، كشخص ينظر الى جاره من طرف عينه ليستشيره قبل أن يتخذ أى قرار . وانى أعتقد انه من العسير الآن اثارة أى فضائح أو ضجات كتلك التى أثارتها من قبل Sacre du Printemps

ان الجماهير قد اعتادت على اللطمات حتى أصبحت تصفق على خديها .. ولهذا صارت مهمة الناشئين عسيرة ، فالرصاص الذى يطلقونه لا يصيب أى جدار ، والجماهير تهدهد قنابلهم حتى لا تتفجر ، ان الشباب يغلى كماء فى مرجل ، يهز الغطاء ويحاول أن ينطلق عبر الحواجز التى تضغط عليه ، وبهذا فقط يصبح من جديد شبابا بمعنى الكلمة . اننى أفضل دائما هذا الهياج على المدارس الفنية التى ترغم الانسان على الجمود ، لكن الشبيبة تفرط للأسف فى تقديس السرعة فيفسد عليها التسرع كل شىء ..

ان علينا معشر الشهداء أن نشق طريقنا بعيدا عن الطريق العام ، وأن نتابع سيرنا فى الظلام رغم ما حولنا من أضواء صاخبة وكلف بالسرعة . ومن المحزن حقا أن العديدين من الشبان يكلون من هذا الزحف البطىء ويفضلون ممارسة « الاوتوستيت » الادبى ، وبهذا يستقلون عربة لا يملكونها ، ويتخيلون انهم قد أسرعوا فى سيرهم ، متناسين ان هذه السرعة ليست ملكا لهم » .

(١) لعل كوكتو يشير الى رامبو الذى ترك الشعر وغادر أوربا الى مجاهل أفريقيا أو الى بايرون وأمثاله .

لقد اشتد المرض على كوكتو فى الشهور الأخيرة من حياته ، ورغم انه لم يك قد تماثل للشفاء تماما فقد كان كعادته ، متلهفا على تنفيذ عدة مشاريع ، لانه كان يجد فى الانتاج نشوة وسكرة حقيقية ، لذا فقد كان يرفض الخلود للراحة ولو لبرهة وجيزة ، وفى هذا يقول :

« محال أن أستريح ! لقد كان وجهى السقيم يثير الفزع من حولى وأنا أخرج فيلم «La Belle et La Bête» ، ولكن مناظر كانت تنسينى مظهرى المهدم ، وكنت اضنى من التعب من هم أصلب منى عودا ، وكان العمل يسحرنى ويجعل منى شخصا آخر » .

ان نفسى تذوب فى انتاجى الى درجة تجعلنى أخشى أن يكف قلبى عن الخفقان ، وأن تخمد أنفاسى وأنا أعمل . ان البطالة تجعلنى حساسا للموجات الخبيثة المشئومة التى تغزو العالم ، وانى أتخلص منها بالعمل الذى أجد فيه نوعا من النوام المغناطيسى .

ثم وجه الى كوكتو السؤال التالى :

« ان البعض يلومونك لانك تعالج جميع الألوان الفنية والأدبية : القصة ، المقالة ، السينما ، المسرح ، الرسم ، التصوير .

فرد قائلا :

« هذا قول هراء ، ولوم لا يستند الى أساس . اننى أنتقل أحيانا من وسيلة تعبير الى أخرى ، ولكنى لا أترك وسيلة ما الا بعد أن أبذل قصارى جهدى فى استغلالها ، فان كتبت تفرغت للكتابة ، وان صورت انقطعت للتصوير ، وان رسمت ، والرسم نوع من الكتابة ، لم أفعل شيئا خلاه ، وان عبرت عن خلجات نفسى عن طريق السينما تخليت عن المسرح ، فأنا لا أجمع قط بين هذه الاشياء فى آن واحد » .

أما « المجلة الفرنسية الجديدة La Nouvelle Revue Française » فتحوى فى عدد نوفمبر تأبينا لكوكتو كتبه صديقه مارسيل جوهندو ومقالا عن جان شلومبرجر أو الجدار الزجاجى حلل فيه أوغست انجليس الأسباب التى منعت شلومبرجر من بلوغ الشهرة ، رغم انه اشترك فى مختلف الحركات الأدبية التى سادت فى فرنسا ابان النصف الأول من القرن العشرين ، ومن هذه الاسباب غلبة التفكير على العاطفة فى مؤلفات شلومبرجر التى تعوزها التلقائية والمشاعر المتدفقة .

وبالمجلة مقال ساخر عن التويست كتبه اتيامبل ، وهو أديب وأستاذ جامعى حاضر بالجامعات المصرية عدة سنين ، وناقش رسالة عن رامبو أثارت ضجة كبرى .

وقد قلد اتيامبل فى مقاله لغة الشبان الفرنسيين وسخر من ولعهم المفرط بالتويست واقبالهم على الملذات الجنسية وثورتهم على القيم والمعايير واعتقادهم أن الكبار لا يفهمونهم ، ويختم اتيامبل مقاله قائلا :

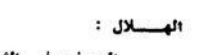
« انى أرثى لكم أيها الشبان ، لانكم بلغتم من البلاهة ما بلغناه ، نحن الكبار ، عندما كنا فى سنكم ، وأود أن تفهموا انى وجدت الشباب الحقيقى فى قلوب وعقول المسنين العظام ، من أمثال سوبر فيل . »

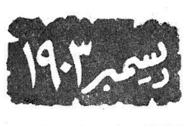
وبالمجلة نقد لكتاب La Parole Donnée الذى يحوى مقالات ومحاضرات للمستشرق ماسنيون ، وقد كان هذا الكتاب تحت الطبع عندما اختطف الموت مؤلفه .

وحلل الناقد بول بيرانت هذا الكتاب الذى يشف عن نفسية ماسينون ، وتكفيره الدائم فى الموت . ويقول : « لقد كان ماسينون يغمر كل ما حوله بشفقته ، وهى شفقة تنزع دائما الى نوع من الاستشراف .. وعلى غرار شارل فوكو ، رسخ الايمان فى قلب ماسينون عندما التقت روحانيته بالاسلام .. فكان هذا المسيحى يصلى على باب الجامع ويشترك فى بريتانيا فى صلوات يؤديها مصلون من مختلف الاديان ، ولهذا قيل انه أشد المسيحيين اسلاما » .

« رسالة من باريس »







الهـــلال :

الصحف فى الشرق وسبب تعطلها

بقلم جرجى زيدان

معظم الصحف التى صـــدرت فى السنين العشر الاخيرة ، بعضها صدر الى أجل مسمى لغرض خاص كالطعن فى انسان أو جمـــاعة أو نشر رأى أو التصريح بفكر · والبعض الاخر أصدره جماعة ليسوا من أهل الصحافة ولا العلم ولا الكتـابة ، فاستكتبوا سواهم ثم رأوا فى ذلك مشقة ونفقة فرجعوا ·

وكان من جملة أصحاب الصحف التى تعطلت أناس لا يعجزهم الانفاق على صحفهم أعواما ، فمن لم يكن منهم أهلا للصحـافة من حيث هذه المهنة لم يطل عمر صحيفته ، وربما كان لتعطيل بعض الجرائد الاخرى أسباب قهرية لا دخل لها بقوى أصحابها ولا بأموالهم مما لايمكن حصره ·

فالشرق العربى محتاج الى الصحف وخصوصا المجلات ·

وانما يشترط فى مايصدر منها مراعاة الشروط اللازمـــة للبقاء وأهمها :

● أن يكون صاحبها أديبا مطلعا حسن الاختيـــار للمواضيع على مقتضى الاحوال · وبعبارة أخرى أن يكون صحافيا مطبوعا·

● أن يكون ذا مال يكفى للقيام بنفقات محلية بضعة أعــوام بلا كسب ثم لا يرجو منها الكسب الـكبير الا فى المستقبل البعيد ·

● أن يكون سهل الخلق حسن السياسة معتـــدل اللهجة ·

أما الجرائد السياسية فانها تفتقر الى استبقائها الى المـال أكثر منها الى العلم ، وانما يعوزها ســداد الرأى والثبات فى سياستها وعدم التحول عن خطتهــا مع صـــدق اللهجـة ، ولا يغرنك ما يزعمه بعضهم أن الجرائد السياسية لا تقـــوم بغير النفاق ، فان النفاق أعجز كثيرا من أن تعيش المشروعات فى ظله · واذا عاشتفالى أجل قصير ·

اشهر مشاهير الاسلام

صدر الجزء الثانى من هذا الكتاب لصديقنا المؤرخ الشهير رفيق بك العظم · وقد بينا مزيه هذا المشروع الخطير ورغبنا الى المؤلف أن يثابر على العمل فى اصدار ما بقى من أجـزاء هذا التاريخ ، فجاء الجزء الثـانى أغزر مـــادة وأدق بحثا ، وأوسع مجالا من الاول · ولا غرو فانه يحـــوى ترجمة رجل الاسلام ومؤيد دولة المسلمين (الامام عمر بن الخطاب)

وناهيك عن مادة هذا الجزء انه نيف وثلاثمائة صفحة كبيرة ، وكلها فى ترجمة هذا الرجـل العظيم عن حاله فى الجاهليـــة فاسلامه فصحبته الى خلافته · ثم فصل أعماله فى أثناء خلافته وما كان من الفتوح على عهده ، وهى أشهر فتــــوح المسلمين وأعظمها ، وكل ذلك على الاسلوب التاريخى الجديد مع اسناد الحوادث الى أسبابها · ويتخلل ذلك مقالات ضافية فى فلسفة التاريخ الاسلامى ·

نبـــل الادب

هو كتاب فى الموسيقى تاليف حضرة (احمـــد افندى أمين الديك) ذكر فيه علم الموسيقى عند الافرنج ، وأوضحه برسوم الآلات والعلامات والحركات وغيرها · ثم انتقل الى الكلام عن الموسيقى عند العرب وتاريخها ، وفصل الكلام فى العود وغيره من الآلات الموسيقية ، والمطلع على هـذا الكتـــاب يتضح له ما قاساه المؤلف من العنـــاء فى تاليفه ، لانه اضطر لمطالعة ما كتبه العرب فى هذا الفن فضلا عن مؤلفـــات الافرنج فيه وهى أغزر مادة ·

آثار لبنـــان

عنى حضرة الاب « هنرى لا منس اليســـوعى » بدرس آثار لبنان ، ووضع فى ذلك كتابا سماه (تسريح الابصـــار فى ما يحتوى لبنان من الاثار) نشر القسم الاول منه فى مجـلة (المشرق)تباعا ثم جمع فى كتاب على حده · وهو يبحث فى آثار القسم الشمالى من لبنان ·

المقتطف

كتاب نهج البلاغة

وهو ما جمعه الشريف الرضى فى أواخر القرن الرابع على أنه من كلام الامام على بنأبى طالب بل من محاسن خطبه وكتبـه وحكمــــه وأدبه · وقال (ان روايات كلامه تختلف اختـــلافا شديدا فربما اتفق الكلام المختار فى رواية فنقل على وجهه ثم وجد بعد ذلك فى رواية أخرى موضوعا غير وضعه الاول أمـا بزيادة مختارة ، أو بلفظ أحسن ، فتقتضى أن يعاد استظهارا للاختيار وغيرة على عقائل الكلام) وليس الغريب أن يقع هـذا الاختلاف فى روايات كلام عاش صاحبه ومات قبل أن جمـــع باكثر من ثلاثة قرون ، بل الغريب أن يحفظ منه شىء ·

وكما وقع لهذا الكتاب أن جمعه امام كان فى زمــانه أنجب سادات العراق كاتبا بليغا متين العبارات ، سامى المعـــانى ، قيض الله له أن شرحه ونشره الامام الاكبر (الشيخ محـــمد عبده) مفتى الديار المصرية حالا · فطبع مرتين قبل هذه المرة ونفدت نسخه كلها لكثرة الرغبة فيه والاقبال عليه · وطبع الآن طبعة ثالثة بالشكل الكامل ·

وقد تدم لنا الشارح مقدمة مسهبة بين فيهـا مزاياه وهو حقيق بها وهى حقيقة به لانها بلغته فى بلاغة عباراتها · وذكر فيها طرفا من ترجمة الشريف الرضى اتماما للفائدة ·

المحيط

المؤلفات ـ الهامة التى صدرت عام ١٩٠٣

طبائع الاستبداد : للمرحوم العلامة الكواكبى
النظام والاسـلام : للشيخ طنطاوى جوهرى
هنـاك وهنـا : بقلم أحمد حافظ عوض (المحرر بالمؤيد)
تاريخ التمدن الاسلامى : بقلم جرجى زيدان
تقويم المؤيد : بقلم محمد مسعود ·
الحمامة ايريس (رواية) : لجورج مطران
ديوان الرافعى : نظم مصطفى صادق الرافعى
ديوان الكاشف : نظم أحمد الكاشف
أرجوزه محرم : نظم أحمد محرم (شاعر الدلنجات)
ابن رشد وفلسفته : بقلم فرح أنطون
بطرس الاكبر : رواية لسليم قبعين (مترجمة من الروسية)
الفرسـان الثلاثة : تعريب الشـيخ نجيب الحـداد عن (اسكندر ديماس)
مذهب•تولستوى : عربه سليم قبعين

المفتـاح

مفرح الجنس اللطيف

قد أخطأ أولا مؤلف الكتاب فى نشر هذه الصور لانها تنزله منزلة لا نرضاها له وأخطأ ثانيا فى اهتمامه واعتنائه فى جمع أدوار وأغان خالية من كل معنى ، كما اثبتنا ذلك فى مقـالات كثيرة ، انتقدنا فيها (الغناء العربى) وأشرنا بما يجب ادخاله اليه من أنواع الاصلاح والتحسين ، وأهمـه استبدال تلك الادوار والاغانى المجونية ، بالقصائد الحماسية أو الغزليـة وغيرهما ·

واقعـة السلطان عبد العزيز

هو مؤلف جليل وكتاب نفيس ، وضـعه باللغة التركية الكاتب العثمانى الشهير (أحمد صائب بك) وعربه الاديب محمد افندى توفيق جانا ·

وهو يتضمن أهم ما يلزم الوقوف عليه من أحـوال الدولة العلية وشئونها السياسية والعمومية ومطامع الدول فى اغتيال حقوقها . واثار النهضة التى تظهر الان فى بعض ابنائها للدفاع عن حقوقهم ، واسترجاع مجدهم ، وكل ذلك بعبـارة سلسه طلية ·

مجلة أبو قيراط الطبية

هى مجلة طبية علمية للاطباء وصحية العائلات تصـدر بمصر مرتين فى الشهر لمنشئها الدكتور حسين افندى يسرى ·

المـؤنس

هى جريدة أدبية تصدر بمصر مرة فى الأسـبوع لصاحبها (محب) وفيها روايات أخلاقية تبتدىء الرواية وتنتهى فى جزء واحد ، بعبارة سهلة واضحة ، والروايات من نخبة ماكتبـه الافرنج من الروايات الاخلاقية ·

مجلة السيدات والبنات

كتـاب من شـوقى

نشرت المجلة فى جزئها السابق صفحات من الشعر لجنـاب الشاعر المشهور عزتلو أحمد بك شوقى شاعر الحضرة الخديوية تحت هذا العنوان الشعر اللطيف العائلى بين شوقى وأمينة على

وهى مقتطفات قالها جنابه فى نجله على وكريمته أمينة ·

ومن حق الاب الـكريم أن تؤثر فيه المنشورات عن طفليـه العزيزين ولذلك ورد على المجلة من حضرته الكتاب التالى الذى نستأذنه فى نشرة كتتمة للموضوع :

سيدتى الفاضلة :

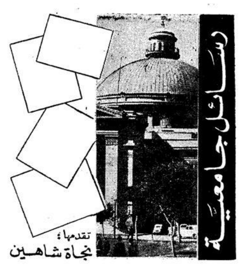
تاثرت كثيرا بالجملة الى تفضلت فجاملت بها طفلى الصغيرين فى مجلة السيدات فجئت أشكرك بلسانهما الطاهر الذى لم يجر عليه غير الحلاوة والحلوى حتى الان وأدعو الله به كذلك أن ينفع بمجلتك

وارجوك وأنت السابقة بالفضل أن تعتبرى أمينة أصـغر المشتركات فى مجلة السيدات وأن تأمرى بأن تصـل اليهـا نسختها بهذا العنوان :

أمينة كريمة أحمد شوقى بالحلمية الجديدة

ومع الزيادة فى التفضل ان تجودى لها ببعض نسخ من العدد الاخير لتمزق منها ماتشاء وتوزع على أترابها ما تشاء واقبـلى ثنائى واجلالى · (شوقى)





التعليم عند الرومان
فى القرن الاول الميلادى

فى كلية آداب جامعة عين شمس نوقشت الرسالة المقدمة من السيد ابراهيم أحمد سكر لنيل درجة الدكتوراه من قسم الدراسات القديمة ، وهى أول رسالة للدكتوراه تؤخذ من هذا القسم من القاهرة . أما موضوعها فهو التعليم عند الرومان فى القرن الاول الميلادى ، وقد أشرف عليها الدكتور سليم سالم رئيس قسم الدراسات القديمة بالكلية .

والفكرة بأن التعليم يعطى للطفل فى أى دولة من الدول ليهيىء هذا الطفل ليكون مواطنا صالحا ، فكرة واضحة كل الوضوح فى تاريخ التعليم الرومانى منذ بدايته .

يقول الباحث انه بالرغم من أننا لا نعرف الا القليل عن التعليم الرومانى فى العصور المبكرة الا أنه من المتفق عليه هو أن نفوذ الأب هو المحور الذى كانت تدور حوله كل الحياة الاجتماعية فى روما . ومن ثم فان تعليم الاطفال وتربيتهم كان يخضع لرغبات الآباء . وكان هذا التعليم والتربية ، يؤلفان مجموعة الفضائل والخبرات التقليدية التى كان لها قيمتها فى الحياة اليومية عند الرومان الأول .

أما الطريقة فى تنفيذ ذلك فقد كانت تترك للافراد ولم تتدخل الدولة فى تنظيم هذا التعليم الا أيام الامبراطورية .

كانت الأم هى التى تقوم على رعاية الطفل فى سنى حياته الأولى ، وبمرور هذه الفترة تنتقل هذه الرعاية الى الاب الذى كانت تنشأ بينه وبين ابنه نوع من المصاحبة قلما يوجد لها نظير خارج العالم الرومانى . وكان على الأب أن يعلم ابنه القراءة والكتابة ، ومبادىء الحساب اللازمة فى الحياة العملية كما كان يعلمه حقوق وواجبات المواطن الرومانى ومجموع الطقوس الدينية وكان يصحبه معه الى بيوت أصدقائه يقوم على خدمة الكبار ، ويستمع الى أحاديثهم عن الحياة اليومية ويشترك معهم فى تغنيهم بأمجاد أسلافهم ، وكان هذا التعليم المنزلى يستمر حتى يرتدى الطفل رداء الرجال وذلك عندما يبلغ سن ١٧ تقريبا وبعدها تبدأ مرحلة أخرى من التعليم ومدتها سنة ، تعتبر كمرحلة انتقال بين الحياة المنزلية والعملية .

فى هذه المرحلة يؤهل الفتى نفسه اما للحياة العسكرية وذلك بأن يقوم على تدريبه أحد القواد ذوى الخبرة ، واما للحياة السياسية ، وذلك بأن يلازم أحد ذوى الخبرة فى الشئون العامة ليتعلم منه القانون والخطابة والسياسة .

ويرى الباحث أنه ليس من المؤكد وجود أى مدرسة بالمعنى المعروف فى هذه الفترة المبكرة من تاريخ روما فطالما أنه لم يكن لروما أدب فلم يكن هناك داع لوجود المدارس ، وعندما نسمع عنها بعدئذ ، فان ذلك يرجع الى دخول تأثيرات جديدة على التعليم الرومانى ، هذه التأثيرات التى عملت على تغيير نظام التعليم الرومانى كانت كلها من أصل اغريقى وما يكاد ينتصف القرن الثانى قبل الميلاد حتى يكون النظام الهللينى فى التعليم أمرا شائعا ذلك النظام الذى يقوم على تدريس الأدب كنوع من التعليم الثانوى بعد التعليم الأولى ، الذى كان معروفا فى روما منذ البداية ثم على تدريس الخطابة أو الفلسفة ، ولكن هذا التأثير الاغريقى لم يذهب الى حد أن يجعل للرياضة البدنية أو الرقص أو الموسيقى مكانة هامة فى البرنامج العام للتعليم الرومانى .

***

ليس من السهل تحديد بدء وجود المدارس العامة فى روما وان كانت الأساطير الرومانية وكلها من العصر الرومانى المتأغرق ترجع وجود المدارس الى الايام الاولى لنشأة روما . ولم يكن هناك بناء خاص للمدارس بل كانت المحاضرات تلقى فى حجرة عادية بالطريق الارضى لها سقف ضد الشمس والمطر ، وهى وان كانت مفتوحة من الجوانب الا ان الستائر كانت تستخدم فى بعض الأحيان لفصلها عن الشارع . كان الأثاث فى حجرة الدراسة بسيطا وتزين أحيانا بتماثيل نصفية لبعض الكتاب ، وكانت بعض المناظر تصور الأساطير المختلفة ، وتعلق على الحوائط . والقول بأن التعليم كان مختلطا فى المدارس العامة بروما ما يزال موضع جدال فكل الأدلة التى ساقها النقاد للتدليل على وجوده لاتؤكد ذلك بصورة قاطعة وان كان هناك نص لم يلتفت اليه أحد من النقاد يدل على وجود هذا التعليم المختلط فى احدى المدارس الفنية الخاصة التى تعلم الرقص والموسيقى ، وذلك أيام الجمهورية المحافظة فليس هناك اذن ما يمنع من وجوده فى المرحلة الأولى من التعليم العام نظرا لأن الفتاة غالبا ما كانت تتزوج فى سن مبكرة ، وكان تعليمها يقتصر على المرحلة الأولى ، فاذا ما أرادت أن تتابع دراستها وذلك فى حالات نادرة ولفتيات العائلات الثرية ، فان ذلك كان يتم عن طريق التدريس الخاص بالمنزل .

ولما كان التعليم الرومانى على عهد الامبراطورية وقد تركز فى تعليم الأدب والخطابة ، فانه كان له أثر كبير على الأدب فى تلك الفترة .

ومن الامور التى لها أثرها على الأدب أيضا المجتمعات الأدبية التى كانت تعقد لنقد الأعمال الادبية والاعلان عنها وهذه أيضا لها خطرها فى تشجيع الأدباء على استخدام كل الحيل الخطابية المختلفة للتأثير على المستمع كما أن حالة التراخى والتخنث التى كانت سائدة بين شباب الامبراطورية ودخول بعض العناصر الأجنبية من الولايات أثرها على بدء انحدار الأدب .

وأهم النظريات التعليمية التى ناقشها البحث هى :

١ ـ أثر البيئة المنزلية على الطفل وضرورة حسن اختيار المربيات والخدم ورفقاء الطفل والمدرسين .

٢ ـ السن التى يبدأ فيها الطفل التعليم ووسائل جعل الدرس شيقا للاطفال .

٣ ـ المفاضلة بين التعليم الخاص بالمنزل والتعليم العام بالمدارس .

٤ ـ دراسة ميول الطالب وتوجيهه حسب ميوله .

٥ ـ العقاب البدني .

٦ ـ الترويح عن الطلبة .

٧ ـ الذاكرة : أهميتها ووسائل تنميتها .

٨ ـ التقليد أهميته ووسائله .

ثم يأتي بعد ذلك عرض للمواد التى كانت تدرس فى المرحلة الأولى وطرق تدريسها ، وأهم ما يجدر الاشارة اليه فى هـــذه الناحية هو محاولة توضيح امكان اجراء العمليـات الحسابية بطريقة سهلة اذ كانت هناك فكرة ثابتة تؤكد استحالة امكان ذلك نظرا لتعقيد الرموز الحسابية عند الرومان ، وكذلك توضـيح طريقة العدد على الأصابع لاعداد كبيرة .

وفى الفصل الثالث عرض ومناقشة للمواد التى كانت تدرس عند مدرس الأدب ، وطرق تدريس هـــذه المواد والغرض من تدريسها وفائدتها المباشرة وغير المباشرة للطالب . بالرغم من أن دراسة الأدب كانت الأساس الذى تقوم عليه الدراسة فى هذه المرحلة الا أنها لم تكن المادة الوحيدة التى كانت تدرس فالموسيقى والرياضيات والفلسفة والمنطق والخطابة كانت ضمن المناهج التى كانت تدرس .

ووظيفة مدرس الأدب يمكن تقسيمها الى فرعين رئيسيين :

١ ـ دراسة الطريقة الصحيحة لفن الكلام والكتابة .

٢ ـ التعليق على النصوص المقروءة يسبقها قراءة هـــذه النصوص قراءة سليمة ويصحبها نقد أدبى لها .

وفى الفصل الرابع تناول المرحلة الأخيرة من مراحل التعليم عند الرومان وهى المرحلة التى يقضـــيها الطالب فى مدرسة الخطابة وكان لها ثلاثة مظاهر ، نظرى ، تعليمى ـ عملى .

وفى ختام الرسالة ناقش نقطتين هامتين :

١ ـ الدولة الامبراطورية والتعليم .

٢ ـ علاقة الادب أيام الامبراطورية بنظام التعليم والتعليم أيام الجمهورية كان متروكا للافراد ، أما أيام الامبراطورية فقد قام الأباطرة ببعض الاجراءات التى ساعدت على النهوض بالتعليـم وتنظيمه ، هذا بالاضافة للامتيازات التى منحها الأباطرة المبكرون للمدرسين ليشجعوهم على البقاء فى روما ، وفيما يخص عـلاقة الأدب بالتعليم أيام الامبراطورية فان بعض النقاد والمحدثين قـد عقدوا علاقة وثيقة بين مدارس الخطابة على وجهة الخصوص وبين أدب الامبراطورية .

***

وبعد هذا العرض بدات المناقشة بالدكتور محمد صقر خفاجة عميد كلية آداب جامعة القاهرة ، فقال ان هذه هى أول دكتوراه تحصل فى الادب الكلاسيكى تمنح من مصر . وفى رأيه أنه كان من الافضل لو سافر الباحث الى احدى البـــلاد الأجنبية التى تخصصت فى هذا الفرع من زمان .

كما أخذ عليه أن رسالته قائمة على الشرح أكثر منها على أى شىء آخر كما أن الرسالة ليس لها مقدمة وهذا عيب كبير فى البحث .

ومع هذا فالرسالة جهدها واضح ، ومجهود لا ينكر .

أما الدكتور السلاموني أستاذ الأدب اليوناني بجامعـــة عين شمس فقد أيد الدكتور خفاجه فى ملاحظاته .

وقد نال الباحث على رسالته درجة الدكتوراه فى الادب القديم من قسم الدراسات .



